

Intervalo

entre Geografias e Cinemas



© UMDGEO - Departamento de Geografia, Universidade do Minho
A presente publicação encontra-se disponível gratuitamente em:
RepositoriUM da Universidade do Minho

Título

INTERVALO I: ENTRE GEOGRAFIAS E CINEMAS

Edição

Ana Francisca de Azevedo
Rosa Cerarols Ramírez
Wenceslao Machado de Oliveira Jr.

Editora

UMDGEO - Departamento de Geografia, Universidade do Minho,
Braga-Portugal

Formato

Livro electrónico, 368 páginas

Directora gráfica e edição digital

Rosa Cerarols Ramírez

Ilustração de capa

Jennifer Moreno Espelt

Revisão

Ana Francisca de Azevedo
Rosa Cerarols Ramírez
Wenceslao Machado de Oliveira Jr.

ISBN

978-989-97394-9-9

Publicação

Junho 2015

Agradecimentos / Agradecimientos

Ao **RepositoriUM da Universidade do Minho**, de Portugal,
pela disponibilização gratuita online do livro

Ao **Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e
Tecnológico-CNPq**, do Brasil, pela bolsa de pós-doutoramento

À **Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País-SEBAP**,
de Espanha, pela bolsa de mobilidade

À Rede Internacional de Pesquisa **Imagens, Geografias e
Educação**, ao brindar a oportunidade de encontros internos e
externos entre investigadores no contexto ibero-americano.

Índice

Introdução: Intervalo(s) entre geografias e cinemas / Introducción: Intervalo(s) entre geografias y cinemas	7
--	---

Intervalos abertos entre geografia e cinema

Intervalos abiertos entre geografía y cinema

1	Cuerpos en fuga: la condición nómada y el vagabundeo en el cine europeo contemporáneo Ivan Pintor Iranzo	29
2	Nietzsche corpo/espço: do cinema para as geografias Cláudio Benito O. Ferraz	65
3	La supervivencia de la mirada geográfica en el cine: de las vistas Lumière a las obras contemporáneas de Abbas Kiarostami y James Benning Alan Salvadó	97
4	Inquietantes atractivos del abismo ciberpunk: sobre las megalópolis antrópicas del cinema de ficción (1982-2004) Federico López Silvestre	127

Cinemas que se desdobram em torno de um tema-lugar geográfico

Cinemas que se desdoblan entorno de un tema-lugar geográfico

5	Luz e Trevas no Coração de África: o Cinema-Simulacro da Compahia de Diamantes de Angola José da Costa Ramos	155
6	“El agua vale más que el oro”: cine documental y conflictos ambientales en Argentina Verónica Hollman	201
7	Ruralidades urbanas: espaços (ir)reais na obra de Pedro Almodóvar Fátima Velez de Castro	229
8	Cidade e Cinema: que importa ao exilado que as cores sejam falsas Miriam Tavares	251

Geografias que se desdobram em torno de um artista-modo de fazer cinematográfico

Geografías que se desdoblan entorno de un artista-modo de hacer cinematográfico

9	Tudo é verdade e caminho – a propósito de Kitsune, um vídeo de João Penalva Mariana Gaspar	271
10	A paisagem nos filmes de Salaviza: entre o fundo e a cena Helena Pires	291
11	As fronteiras movediças de Israel nos documentários de Amós Gitai Cristiano Barbosa	315
12	¿Y si el mapa no es más que el tablero de un juego de mesa? Itinerarios lúdicos de Raúl Ruiz en Zig-Zag - Le jeu de l'oie (une fiction didactique à propos de la cartographie) (1980) Irene Depetris Chauvin, Carla Lois	339
	Notas biográficas	361

Introdução: intervalo(s) entre geografias e cinemas

Ana Francisca de Azevedo

Rosa Cerarols Ramirez

Wenceslao Machado de Oliveira Jr.

O encontro entre geografia(s) e cinema(s) e a ideia de intervalo impuseram-se como título do livro que aqui se apresenta por reflectirem uma metodologia de trabalho de edição, uma estruturação conceptual e uma opção política. Os objectivos que perseguimos, de criar intervalos, de abrir vãos, de estabelecer um *entre* imagens e palavras, de extrair abismos e pontes entre cinemas e geografias permitem espaciar uma coisa da outra, fazer circular ventos e águas por ali, insistir no desmoronamento das vertentes, no deslizar do chão, no alargamento das passagens de matéria intensa. Com isto surgem outras possibilidades de vivificar – libertar e expandir – a geografia, tanto no que respeita às relações com o cinema como nas relações que essa área de conhecimento estabelece com as imagens para além do cinema, ou ainda nas relações que cria e inventa com o mundo, esse mundo oscilante e imprevisível no qual vivemos actualmente e que é constituído pelas imagens, através delas e com elas. Daí optarmos por nos inserirmos nele com imagens, olharmos para ele (e para nós próprios) através delas, combatermos pelas imagens, para que elas não venham a ser tomadas somente como algo que representa o mundo, mas também e sobretudo como algo que tanto faz dele matéria-prima, como é uma das matérias-primas com as quais ele, mundo, ganha existência. Mundo que, ao ser presente, é tornado sensível, e ao mesmo tempo entra em devir ao ter dobrado sobre si o insensível que as obras de arte – do cinema – capturam e nos dão a ver: o excesso de real

Introducción: intervalo(s) entre geografías y cinemas

Ana Francisca de Azevedo

Rosa Cerarols Ramirez

Wenceslao Machado de Oliveira Jr.

En el encuentro entre geografía(s) y cinema(s) la idea de intervalo se impuso como título del libro que presentamos porque refleja la metodología del trabajo de edición, su estructuración conceptual así como una opción política. Los objetivos que perseguimos, de abrir brechas, crear intervalos, establecerlos *entre* imágenes y palabras, extraer abismos y puentes entre cinemas y geografías, permiten espaciar una cosa de la otra, dejando circular vientos y aguas por allí, insistiendo en el derribo de las vertientes, los movimientos del suelo y ampliando los pasajes de materia intensa. Con ello, aparecen otras posibilidades de revivir –liberar y expandir– la geografía, tanto en sus relaciones con el cine como los que este área de conocimiento establece con las imágenes más allá del cinema, e incluso, en las relaciones que crea e inventa con el mundo, este mundo oscilante e imprevisible en el que vivimos actualmente, el cual también se constituye de imágenes, a través de ellas y con ellas. De ahí que elegimos inserirnos en él con imágenes, mirarlo (y mirarnos) a través de ellas, luchando con ellas, para que las imágenes no sean tomadas simplemente como algo que representa el mundo, sino que también, y sobretudo, como algo que hace de él tanto la materia prima como una de las materias primas con las que el mundo se hace existente. Mundo, que por ser presente se vuelve sensible, y al mismo tiempo, al doblarse sobre sí deviene lo insensible que las obras de arte –del cine– capturan y nos muestran: el exceso de lo real que compone ya la presencia verdadera. Es en esta

que já compõe o real presentificado. É nessa perspectiva que podemos dizer que o encontro – entre geografia e cinema – e o encontrado – as geografias que daí emergem – não se distinguem, mas fazem-se continuamente existir em devir.

Imbricados nas paragens geográficas, a nossa aposta principal prende-se com a criação de intervalos e variações entre uma geografia que já está posta e as outras geografias que emergiram dos filmes e que, feitas textos e imagens, emergem também das diversas propostas, dos singulares destaques estabelecidos, das múltiplas relações estabelecidas com o cinema por cada autor que fazem com que este seja outro a cada texto, variando também, metamorfoseando forças e formas na e através das geografias que se constituem. A geografia servindo como potência menor no cinema; o cinema servindo como potência menor na geografia. Ambos postos em fuga de linguagens maiores em que se encontravam acantonados... fugas não de si, mas sim para si; fugas pelos intervalos neles abertos pelas fracturas e vãos que efectivaram, mesmo que quase imperceptivelmente, abrindo fissuras no continente onde antes estavam.

Mas o intervalo, como palavra e imagem, impôs-se também por outros motivos. Acompanhando e moldando continuidades e oscilações, voltas e reviravoltas, o todo e os fragmentos nas suas expressões e reminiscências, o cinema tornou-se elemento essencial do processo de produção de conhecimento no desenvolvimento da ciência contemporânea. Percebido como ilusão e tecnologia, o cinema tornou-se central na produção de metanarrativas e de movimentos críticos operados praticamente desde a sua origem. Concretamente na relação com a geografia permitiu a consolidação de diferentes projectos teóricos,

perspectiva que podemos decir que el encuentro –entre geografía y cinema– y lo encontrado –las geografías que de allí emergen– no se distinguen pero continuamente devienen y existen.

Imbricados en los parámetros geográficos, nuestra principal apuesta enlaza la creación de intervalos y de variaciones entre una geografía pre-existente y otras geografías que emergieron de las películas y que, hechas texto e imágenes, también sobresalen de las diferentes propuestas, de los distintos enfoques fijados, de las variadas maneras en que el cine se interpreta, que hace que sea otro en cada texto, modificando y cambiando tanto las formas como el énfasis en y a través de las geografías que se constituyen. La geografía como potencia menor del cine; el cine como potencia menor de la geografía. Ambos puestos en fuga de los lenguajes mayores en que se encontraban confinados... no fugas de ellos mismos, pero para ellos; fugas en los intervalos abiertos por las fracturas y brechas que generan, casi de forma imperceptible, fisuras en el continente donde previamente se encontraban.

Pero el intervalo, como palabra e imagen, se impone también por otros motivos. El cine, acompañando y moldeando continuidades y oscilaciones, giros y traslaciones –o todo–, y con fragmentos de sus expresiones y reminiscencias, se convierte en un elemento esencial en el proceso de producción de conocimiento de la ciencia contemporánea. Al percibirse como ilusión y tecnología, el cine toma un papel central en la creación de metanarrativas y movimientos críticos que funcionan ya desde su origen. De hecho, la relación concreta con la geografía permite la consolidación de diferentes proyectos teóricos, no sólo como simples elementos figurativos o ejemplos textuales que se concretizan a través de una forma simbólica

não como mero elemento figurativo ou exemplo textual que concretiza através de uma forma simbólica um elemento do mundo material, mas com participação directa na construção e difusão de conceitos operativos com os quais lidamos no quotidiano. Neste sentido, perceber a ideia de intervalo, remete também para uma pausa necessária ao gesto de pôr em contacto, de arriscar planos de equivalência epistémica, para que falar de cinema deixe de ser meramente falar de ficção, entretenimento ou arte, ou ainda, do acto de documentar uma verdade testada cientificamente. Para que tratar de geografia deixe de ser meramente a adopção de uma matriz discursiva forjada na modernidade e circunscrita ao domínio de um sistema codificado de signos negociado por grupos dominantes e reconhecido como legítimo dentro de uma ordem cultural estabelecida. Entender o cinema não só como aquilo que captura o real e diz sobre ele, mas como algo que o configura, nele age e inventa imagens e sons compondo e decompondo. Imagem e paisagem não se opõem, nem se distanciam (uma referindo-se à outra), mas constituem-se mutuamente, sendo uma o intervalo da outra, onde novos devires emergem de e para cada um desses “polos”, devires gestados, experimentados no encontro entre cinema e espaço, entre paisagem e imagem: geografias intervalares, que não são, mas sim devém.

Se os desenvolvimentos na teoria fílmica deslocam a análise bem para além do celulóide, para lá da interpretação do filme como representação de certos temas – incluindo a tentativa de compreender os textos como forma de criar conceitos e acções tendo em conta aspectos como o acto de ver um filme, os contextos sócio-culturais ou os sistemas de interpretação –, também na teoria geográfica temos assistido à deslo-

de um elemento do mundo material, sino como uma participação directa en la construcción y difusión de conceptos funcionales con los cuales lidamos lo cotidiano. En este sentido, la idea de intervalo remite también a una pausa necesaria en el acto de poner en contacto, de proponer planos de equivalencia epistémica en los que hablar de cine deja de ser la mera referencia a la ficción, al entretenimiento o el arte, o incluso el registro de la realidad testada científicamente. Para que tratar lo geográfico deje de ser la simple adopción de una matriz discursiva forjada en la modernidad y circunscrita en el dominio de un sistema de signos codificado negociados por los grupos dominantes y reconocido como legítimo dentro de un orden cultural establecido. Entender el cine no sólo como aquello que captura lo real y habla sobre él, pero como algo que lo configura en su práctica e inventa imágenes y sonidos, componiendo y descomponiendo. Imagen y paisaje no se oponen ni se distancian (una refiriéndose a otra), se constituyen mutuamente, siendo una el intervalo de la otra, donde nuevas situaciones aparecen de y para cada uno de esos “polos”, acontecimientos gestados, experimentados en el encuentro entre cine y espacio, entre paisaje e imagen: geografías intervalares que no son, pero devienen.

Si el desarrollo de la teoría fílmica deslocaliza el análisis más allá del celulóide para interpretar las películas como la representación de determinados temas -incluyendo la tentativa de comprender los textos como forma para la creación de conceptos y acciones que toman en consideración aspectos como el acto de ver una película, los contextos socio-culturales o los sistemas de interpretación-, también en la teoría geográfica se deslocaliza el análisis más allá del estudio de los fenómenos espaciales dentro de las categorías convencionales de

cação da análise para além do estudo dos fenómenos espaciais dentro das categorias convencionais de interpretação. Incorporando o diálogo com o universo das representações, o *cultural turn*, as abordagens críticas e pós-estruturalistas, entre outras, a geografia abriu a possibilidade de repensar as categorias e conceitos como dispositivos móveis passíveis de instaurar novos debates, nomeadamente em torno da natureza da própria experiência estética, dos fluxos de permanência-impermanência agudizados pela cultura visual que inauguram outras territorialidades, ou da dimensão emocional da produção do conhecimento e da prática do espaço.

Outro intervalo aqui proposto deu-se na intenção de devolver o devoluto à comunidade, perceber como a concepção do que seja cinema e do que seja geografia leva os autores a realizarem certos projectos de conhecimento na sua escrita. Muito frequentemente as concepções de cinema e geografia usadas levam a que o espaço não seja pensado como signo no filme-cinema, mas como algo pré-existente (fora do filme). Nessa acepção, o espaço-lugar diegético (o espaço dentro da trama/acção) parece não se dobrar sobre o espaço profilmico (o que está perante a câmara), mas somente o inverso. Isto porque o espaço-lugar parece ser somente o que se impregna na imagem (fisionomia da paisagem, incluindo os sons) mas não a língua falada, os filtros ou ângulos ou enquadramentos usados nas câmaras, os sentidos da trama que se dobram sobre a paisagem... Nessa acepção aparecem julgamentos de incorreção no filme quando este não se adequa à ideia de um espaço anterior ao filme, a problemática do referencial. Numa concepção distinta, em que ambos, geografia e cinema, se misturam e se reinventam poderia chamar-se essa incorreção

interpretación. Al incorporar el diálogo con el universo de las representaciones, o *cultural turn*, los abordajes críticos y pos-estructuralistas, entre otros, han abierto en el campo geográfico la posibilidad de repensar las categorías y los conceptos como dispositivos móviles que posibilitan que se instauren nuevos debates entorno a la naturaleza de la propia experiencia estética, de los flujos de permanencia-impermanencia que se agudizan a partir de la cultura visual que brinda otras territorialidades, o de la dimensión afectiva de producción de conocimiento y de práctica del espacio.

Otro de los intervalos que proponemos se debe a la voluntad de devolver lo desatendido a la comunidad, a partir de nuevas concepciones de lo que es cine y geografía que permiten a los autores realizar en sus textos proyectos de conocimiento concretos. Muy a menudo las concepciones que se usan del cine y de la geografía implican que el espacio no se piense como signo en las películas-cinema, y sea entendido simplemente como algo preexistente (fuera del filme). En esta acepción, el espacio-lugar diegético (el espacio dentro de la trama/acción) no se desdobra en lo profilmico (lo que está fuera de cámara), únicamente lo inverso. Esto es porque el espacio-lugar parece ser solamente lo que se impregna en la imagen (fisionomía del paisaje, incluyendo el sonido) pero no la lengua hablada, ni los filtros o los ángulos o encuadres usados en las cámaras, ni el sentido de la trama que se desdobra en el paisaje... En esta acepción aparecen juicios tendenciosos de las películas cuando éstas no se adecuan a la idea de un espacio previo a la película, a la problemática de lo referencial. En una concepción distinta, en que ambos, geografía y cine, se mezclan y se reinventan, puede replantearse esta incorrección de elección de escenario

de escolha de cenário, tomando-se o cinema como arte que inventa sempre geografias criativas mais ou menos semelhantes ao que a geografia, como prática social, nos apresenta. É nesse sentido que nos parece importante perceber as distintas maneiras de pensar as relações que se estabelecem entre a geografia e o cinema, bem como que estas relações se dão num intervalo movente, ora mais estreito e restritivo, ora mais largo e provocador.

O cinema, entendido como parte essencial de um complexo conjunto de teorias e práticas desenvolvidas por um vasto número de sujeitos e disciplinas, levanta profundas questões sobre as instâncias de construção de significados que operam aos mais diversos níveis, desde a mobilização dos mecanismos de estruturação de subjetividades à mobilização de mecanismos mais amplos de formação social. O acto de ver um filme é um encontro com o Real lacaniano, a colocação do sujeito não apenas num ponto previsto para esse acto na superfície de visualização (posicionamento), mas a interacção entre o espectador e a sua ordem social, ordem simbólica do mundo, a ordem do mundo do filme e o próprio filme. Daqui reconfigura-se a constituição do sujeito e do conhecimento num processo de anamorfose. Mas tal reconfiguração acontece quando se supera uma certa postura escolar preocupada com o controlo do imaginário geográfico através do cinema, quando o espaço cinematográfico deixa de ser algo que pré-existe ao filme, quando se abandona a intenção de proteger os espectadores da inevitável geografia criativa que o cinema efectiva.

Ao desfazer essa postura escolar, evidenciam-se as potencialidades para a geografia de um cinema que é feito, também ou sobretudo, de acasos e inclusões em estúdio ou em lugares do quotidiano, assim como as poten-

entendiendo el cine como el arte que siempre inventa geografías creativas más o menos parecidas a las que la geografía, como práctica social, nos propone. En este sentido, nos parece importante reconocer las distintas maneras de pensar las relaciones que se establecen entre geografía y cine, en tanto que estas relaciones se dan en un intervalo móvil, en ocasiones más estrecho y restrictivo, en otras, más largo y provocador.

El cine, entendido como parte esencial de un complejo conjunto de teorías y prácticas desarrolladas por un vasto número de sujetos y disciplinas, plantea cuestiones profundas sobre los procesos de construcción de significados que operan en los más diversos niveles, desde la movilización de los mecanismos de estructuración de subjetividades a la movilización de mecanismos de formación social más amplios. El acto de ver una película es un encuentro con el “Real lacaniano”, donde la colocación del sujeto no se ubica simplemente en un punto previsto en la superficie de visualización (posicionamiento), sino donde existe una interacción entre el espectador y su orden social, a su vez orden simbólica del mundo, orden del mundo de la película y de la propia película. En efecto, se reconfigura la constitución del sujeto y del conocimiento en un proceso de anamorfosis. Pero tal reconfiguración acontece cuando se supera una determinada postura escolar preocupada por el control del imaginario geográfico a través del cine, cuando el espacio cinematográfico deja de ser algo pre-existente en la película, cuando se abandona la voluntad de proteger a los espectadores de la inevitable geografía creativa que el cine produce.

Al deshacer esta postura escolar se evidencian las potencialidades que tiene para la geografía del cine, construido, también y sobretudo, de casualidades e inclusiones en la aproxi-

cialidades para a geografia de um cinema que se faz como prática social menos roteirizada, onde ficção e documentário se misturam sem se diferenciar, numa outra maneira de fazer viver o cinema no e com o espaço, nos e com os lugares. Isso ocorre, por exemplo, quando percebemos como o documentário fílmico adquire intensidade não mais como uma câmara que olha o mundo a transcorrer fora dela, mas sim como uma câmara que actua nesse mundo. Câmara – assim como equipe de filmagem – sendo mais uma das trajectórias consteladas num dado lugar, trajectória copresente às demais. Trajectória copresente aos trabalhos de campo em geografia e por seu turno impregnada de geografia, sendo assim uma trajectória que questiona a possibilidade de filmar o espaço como algo exterior à câmara. Evidenciam-se também potencialidades para a geografia de filmes que forçaram a linguagem do cinema a ser outra para conseguir captar – em imagens, sons e silêncios – o testemunho de corpos e objectos cuja experiência espacial vivida ultrapassava a linguagem cinematográfica disponível para dizer dela. Ou ainda, evidenciam-se as potencialidades para a geografia dos géneros cinematográficos onde as relações topológicas dos lugares fora e dentro do filme são intensificadas porque questionam, para construir a tensão da narrativa, o saber prévio sobre essas mesmas relações topológicas convencionadas.

O exercício de abandonar essa postura escolar permite desvelar um intervalo que não é um acto furtivo de hibridação textual, mas que emerge do processo dinâmico de pôr em contacto geografia e cinema permitindo romper com ordens simbólicas consolidadas em estádios sucessivos e nas diferentes configurações que apontam outros desenvolvimentos nos circuitos de produção de pensamento. Tal é um dos objectivos deste

mación a los lugares de lo cotidiano, además de las potencialidades que se ofrecen a la geografía del cine entendiéndolo como práctica social menos monitorizada, donde ficción y documental se mezclan sin diferenciarse, en otra manera de experimentar el cine en y con el espacio, en y con los lugares. Esto ocurre, por ejemplo, cuando vemos que las películas documentales ganan intensidad al ser no únicamente una cámara que mira el mundo que transcurre en el exterior, y convertirse en una cámara que actúa en este mundo. Cámara –así como equipo de rodaje– que es más que una de las trayectorias consteladas de un lugar concreto, se trata de un trayecto co-presente. Trayectoria co-presente en los trabajos de campo de la geografía y a su vez impregnada de geografía, trayectoria que cuestiona la posibilidad de filmar el espacio como algo exterior a la cámara. Se evidencian también las potencialidades para una geografía fílmica que obliga al lenguaje del cine a ser otro para poder captar –en imágenes, sonidos y silencios– el testimonio de cuerpos y objetos que su experiencia espacial ultrapasa el lenguaje disponible. O incluso, se evidencian las potencialidades para la geografía de los géneros cinematográficos donde las relaciones topológicas de los lugares, fuera y dentro de la película, se intensifican porque cuestionan, al construir la tensión de la narrativa, el saber previo sobre la convención de estas mismas relaciones topológicas.

El ejercicio de abandonar esta postura escolar permite desvelar un intervalo que no es un acto furtivo de hibridación textual, es un intervalo que emerge del proceso dinámico de poner en contacto la geografía y el cine, permitiendo romper las órdenes simbólicas consolidadas en estadios sucesivos y las diferentes configuraciones que apuntan a otros desarrollos en los circuitos de producción de co-

livro: enfatizar o cinema como parte integrante do processo de construção do conhecimento e gerador de significados desde o momento de produção ao momento de recepção de cada filme por cada interlocutor ativo, contrariando a tendência de mostrar o cinema como ilustração de constructos pré-estabelecidos, como fossilizador de uma fisionomia da terra, rebatendo a ideia de figuração da terra como retrato não dialogante. O desafio que de antemão aqui se apresenta é o da possibilidade de compreensão do cinema como modelo de conhecimento e a geografia como médium, e não simplesmente o inverso. O desafio de mover o ponto da discussão para os conceitos a que o cinema dá origem e tensionar a geografia como elemento constitutivo do fenómeno cinematográfico, ousar a densa interpenetração das epistemes geográficas e epistemes cinematográficas que operam na constituição do mundo.

Analisar os filmes através de teorias geográficas e estas através de filmes, propondo o exercício da fluidez e do carácter efêmero da experiência, é pois outro dos pontos de partida da proposta de trabalho que aqui se apresenta. Ainda que, e tão só, uma das suas premissas exploratórias. Tornar-se-á claro ao longo deste livro que cada autor agarra este exercício de deslocação de forma muito variada e de que cada um deles é já parte activa das formações discursivas das obras seleccionadas. Para além de se considerar a relação estabelecida entre cada um dos autores, sujeitos-espectadores e o filme, o tipo de subjectividade constituída por cada um no acto de encontro com o filme e o dispositivo analítico criado para a configuração das epistemes cinematográficas, é necessário ter em consideração como cada qual se constitui a partir da relação intersubjectiva com o espaço, e que esse dispositivo analítico integra de antemão a con-

hecimento. Así pues, éste es otro de los objetivos de este libro: enfatizar el cine como parte integrante del proceso de construcción de conocimiento que genera significados desde el momento de producción al momento de recepción de cada película a través de cada interlocutor activo, en oposición a la tendencia de mostrar el cine como una ilustración de construcciones pre-establecidas, como fosilización de la fisonomía de la tierra, rebatiendo la idea de una configuración del territorio como retrato no puede dialogar. El desafío que de antemano aquí se presenta es el de dar la posibilidad de comprender el cine como modelo de conocimiento y la geografía como médium, y no simplemente lo inverso. El desafío de mover el punto de discusión hacia los conceptos que el cine origina y tensionar la geografía como elemento constitutivo del fenómeno cinematográfico, utilizar la densa interpretación de los epistemas geográficos y cinematográficos que operan en la constitución del mundo.

Analizar las películas a través de las teorías geográficas y las geográficas con las de las películas, proponiendo un ejercicio de fluidez y de carácter efímero de la experiencia, es, pues, otro de los puntos de partida de la propuesta de trabajo que aquí se presenta. Además de que, y por lo que, se trata de una de las premisas exploratorias. Se vuelve evidente a lo largo de este libro, de que cada autor realiza el ejercicio de deslocalización de formas muy variadas y que cada uno de ellos también es parte activa de las formaciones discursivas de las obras seleccionadas. Más allá de considerar la relación establecida entre cada uno de los autores, sujetos-espectadores y las películas, el tipo de subjectividad constituida en cada caso en el encuentro con la película y con el dispositivo analítico creado para la configuración de los epistemas cinematográficos, es necesario tener en

figuração de epistemes geográficas que cada autor usou como testemunho da capacidade de negociar a ordem do mundo e sua representação. Cruciais em qualquer dos processos de construção textual e discursiva, as estruturas, funções e operações de subjectividade aparecem em todos os capítulos com expressão muito diversa. Se em alguns casos é mais explícita uma postura analítica voltada para a capacidade de gerar conceitos e categorias, outros há em que o acto de envolvimento denota uma postura mais voltada para a construção de uma obra a partir da obra, o que exige do leitor um maior envolvimento no próprio processo de gerar conceitos e categorias.

A tentativa de rever os discursos teóricos como um conjunto permeável de ordens textuais em que o pluralismo é dominante, coloca-nos perante a problemática da produção de modelos de conhecimento em que a relação entre o sujeito e a imagem é central, tendo em conta o que está entre e para além deles (sujeito e imagem) como sistema de relações que constrói e é construído pelo espectador, bem como a miríade de entidades humanas e não humanas que operam directamente nos circuitos de produção de significados. Não seria essa relação, entre sujeito e imagem, constituída muito mais por intervalos do que por presenças, mais por tensões do que por representações? Parece-nos pois que mais importante do que perceber a representação do corpo ou da paisagem num filme será perceber que, como prática discursiva, o filme se faz pelas operações dos corpos e da paisagem, como tecnologias para a organização da experiência. A experiência de reconciliação da ruptura entre realidade e representação, a experiência de resgatar o espaço como território contestado e disputado no e com o pensamento, sendo este configurado também através do cinema. Veja-se,

consideración el hecho de que cada individuo se constituye a partir de la relación intersubjetiva con el espacio, y que ese dispositivo analítico integra de antemano la configuración de epistemas geográficos que cada autor ha utilizado como testimonio de la capacidad de negociar el orden del mundo y de su representación. Crucial en cualquier de los procesos de construcción textual y discursiva, las estructuras, funciones y operaciones de subjetividad aparecen en todos los capítulos en expresiones muy diversas. Si en algunos casos es más explícita una postura analítica con la finalidad de generar conceptos y categorías, en otros, su desarrollo denota una postura más afín a la construcción de una obra a partir de una pieza, que exige al lector más implicación en el propio proceso de generar conceptos y categorías.

La tentativa de revisar los discursos teóricos como un conjunto permeable de órdenes textuales en el que el pluralismo es dominante, nos coloca delante de la problemática de la producción de modelos de conocimiento en los que la relación entre sujeto y imagen es central, teniendo en cuenta que está entre y más allá de ellos (del sujeto e imagen), como un sistema de relaciones que construye y es construido por el espectador, en tanto que miríada de entidades humanas y no humanas que operan directamente en los circuitos de producción de significados. ¿No sería esta relación, entre sujeto e imagen, constituida mucho más de intervalos que de presencias, más de tensiones que de representaciones? Debido a ello, nos parece que más que percibir la representación del cuerpo o del paisaje en una película sería más importante percibir que, como práctica discursiva, la película se hace con la articulación de los cuerpos y los paisajes, entendidos como tecnología para la organización de la experiencia. La

por exemplo, a preponderância quase absoluta do país como lugar pensado pelo geógrafo nas suas relações com o cinema; aliás veja-se como o próprio cinema se foi construindo com o intuito de dar visibilidade aos países como lugar legítimo da acção. Por outras palavras, a predominância absoluta do nacional (país) como forma de organizar o espaço (e o corpo) no e pelo cinema. Pensamos ser possível criar intervalos e estranhamentos nesse regime de representação ao falar de como o cinema nos ajuda a pensar uma geografia composta por lugares cujas vinculações se dão pelo fabrico subtil de cada morfologia da paisagem como produto de fisionomias afectivas e não de vinculações nacionalistas, imperialistas ou androcêntricas.

No contexto específico da geografia cultural ou se preferirmos das geo-humanidades, este livro materializa também um outro intervalo que ao mesmo tempo instaura uma outra linha de continuidade. Frente à tendência geral da suposta globalização de corte anglo-saxónico, o nosso intervalo efectua um corte transversal a este último, uma vez que inter-relaciona a produção de línguas ibéricas transnacionais, promovendo novas trajectórias e aberturas nas relações já existentes intensamente marcadas por histórias estabelecidas através dos contactos e contágios de duas línguas que, constituindo algo comum, distinguiram-se e distanciaram-se no tempo e no espaço. Portanto, pomos em relação os espaços de criação de conhecimento dos dois lados do Atlântico e propomos, para difundi-la, a utilização das línguas portuguesa e espanhola, como ponto de intercepção de uma miríade de linguagens. Desde este enfoque, dito intervalo deve ser entendido como chave política, para além de geográfica e cultural. Com efeito, a internacionalização da perspectiva ibérica oferece

experiencia que reconcilia la ruptura entre la realidad y la representación, la experiencia de rescatar el espacio como territorio que se discute y disputa no como pensamiento, pero sí como una configuración que se realiza a través del cine. Véase, por ejemplo, la preponderancia casi absoluta del país como lugar pensado por el geógrafo en sus relaciones con el cine, o véase como el propio cine se fue construyendo como el intento de visibilizar los países como el lugar legítimo de acción. En otras palabras, fijémonos en la preponderancia absoluta de lo nacional (país) como forma de organización del espacio (y del cuerpo) en y por el cine. En efecto, creemos que es posible crear intervalos y extrañezas en este régimen de representación al tratar de cómo el cine nos ayuda a pensar una geografía que se compone de lugares cuyas vinculaciones se dan con la fabricación sutil de morfologías de paisaje como el producto de fisionomías afectivas y no de vinculaciones nacionalistas, imperialistas o androcéntricas.

En el contexto específico de la geografía cultural, o de las geohumanidades si se prefiere, este libro también materializa otro intervalo que instaura, al mismo tiempo, otra línea de continuidad. Frente a la tendencia general de una supuesta globalización de corte anglosajón, nuestro intervalo traza un itinerario transversal a este último, a la vez que interrelaciona la producción en lenguas ibéricas transnacionales, promoviendo nuevas trayectorias y aperturas en las relaciones ya existentes, intensamente marcadas por historias que se establecieron a través de los contactos y contagios de dos lenguas que constituyendo algo común se han diferenciado y distanciado tanto en el tiempo como en el espacio. Por tanto, ponemos en relación los espacios de creación de conocimiento de los dos lados del Atlántico y proponemos la

a possibilidade de redirigir velhos e novos debates no marco da cooperação intelectual entre a Península Ibérica e o continente Latino-americano. Esta oportunidade entendida como fortaleza, é a nossa aposta de continuidade para fomentar o intercâmbio entre estes contextos transnacionais, às vezes tão próximos mas, frequentemente, distanciados.

O último dos intervalos que salientamos é aquele que se gera entre os textos aqui publicados e as imagens que neles vibram: o livro como intervalo, mais que junção ou conjunto. Neste sentido, é composto por doze capítulos organizados em três grandes secções: *Intervalos abertos entre geografia e cinema*; *Cinemas que se desdobram em torno de um tema-lugar geográfico*; e, *Geografias que se desdobram em torno de um artista ou modo de fazer cinematográfico*. Convidamos para compor esse livro pesquisadores da geografia e também pesquisadores das artes, da comunicação e de outras ciências sociais e humanidades. Nesse convite amplo e aberto o espaço ganhou mais sentido e intensidade como verbo, como ato de espaçar. Espaçar para criar espaço, arestas, respiros, intervalos. Quais espaçamentos foram realizados? Que novos espaços vieram a fazer sentir-se nas grafias do espaço – geografias – que atravessam os textos? De que maneira essas outras geografias se compuseram com as que já existiam nas conexões entre cinema e geografia, entre imagens e espaço geográfico? Algumas respostas a estas perguntas já se fizeram notar nas nossas leituras dos capítulos, mas certamente cada leitor encontrará maior ou menor sintonia com algumas dessas geografias que atravessam o livro e, talvez, as venham fazer operar noutros caminhos de investigação, escrita e criação de imagens, e sons e...

utilización de las lenguas portuguesa y española como punto de intercepción de una miríada de lenguajes. Desde este enfoque, dicho intervalo debe ser entendido en clave política, aparte de geográfica y cultural. En efecto, la internacionalización de la perspectiva ibérica ofrece la posibilidad de redirigir viejos y nuevos debates en el marco de la cooperación intelectual entre la Península ibérica y el continente Latinoamericano. Esta oportunidad, entendida como fortaleza, es nuestra apuesta de continuidad para fomentar el intercambio entre estos contextos transnacionales, algunas veces cercanos pero, muy a menudo, alejados.

El último de los intervalos que aquí incluimos es el que se genera entre los textos publicados y las imágenes que en ellos vibran: el libro como intervalo, que encaja todo en su conjunto. Se compone de doce capítulos organizados en tres grandes secciones: *Intervalos abiertos entre geografía y cinema*; *Cinemas que se desdoblan entorno a un tema-lugar geográfico*; y, *Geografías que se desdoblan entorno a un artista o modo de hacer cinematográfico*. Para la realización de este libro convocamos investigadores en geografía así como investigadores del arte, de la comunicación y de otras ciencias sociales y de las humanidades. En esta amplia invitación, el espacio ha ganado más sentido e intensidad como verbo, como acto de espaciar. Espaciar para crear espacios, aperturas, respiros, intervalos. Pero, ¿qué espaciamientos se han realizado? ¿qué espacios han surgido en las grafías del espacio –geografías– que emanan de los textos? ¿de qué manera estas otras geografías se vinculan con las pre-existentes en las conexiones entre cine y geografía, entre imágenes y espacio geográfico? Algunas de las respuestas a estas preguntas ya se han detectado con nuestra lectura de los capítulos, pero cada lector/a, ciertamente, encontra-

Numa breve apresentação de cada secção e respectivos capítulos, a primeira delas é composta por textos que nos colocam perante escritas mobilizadas pelo encontro entre cinema, pensamento espacial e conceitos filosóficos e históricos, enfatizando potencialidades deste encontro para o aparecimento de outras geografias, ideias e sensações que atravessam o entre dos e nos *Intervalos abertos entre geografia e cinema*.

O texto de Ivan Pintor aborda a polaridade entre as noções de fechamento, movimento e construção dinâmica da paisagem no cinema. Através de filmes de cineastas tão diversos como Béla Tarr, Sokurov, Kaurismäki, Herzog, Manoel de Oliveira ou Pedro Costa, o autor rastreia a lógica do deambular, o vagabundear, como matriz do cinema contemporâneo. Em ***Cuerpos en fuga: la condición nómada y el vagabundear en el cine europeo contemporáneo***, a polaridade entre imagens líquidas, o imaginário da resistência e a terra constitui o eixo para explicar a tensão entre des-simbolização e remitologização da paisagem e a viagem no cinema. Do mesmo modo que esse cinema, particularmente na Europa, insiste na representação das grandes cidades — Londres, Paris, Roma, Lisboa, Helsinki, Berlim, Madrid ou Barcelona — os fugitivos, muitas vezes transfronteiriços, reivindicam a ideia de espaço intermédio, de caminho, e invocam uma longa tradição cultural e um acumular de condicionamentos históricos: o colonialismo, a metrópole, as guerras durante os séculos XIX e XX, o questionamento das fronteiras e, na atualidade, o seu transbordamento ao que o sociólogo Zygmunt Bauman denomina as “culturas líquidas”.

No artigo ***Nietzsche corpo/espaco: do cinema para as geografias***, Claudio Benito O. Ferraz apresenta uma “geografia do limiar” que emerge no

rá maior o menor sintonia com algumas de estas geografias que aparecem en el libro y, tal vez, lo redireccionará hacia otros caminos de investigación, escritura, creación de imágenes, sonidos...

A continuación se proporciona una breve presentación de cada sección y de sus capítulos. La primera está compuesta por textos que nos ubican frente a unos textos que se mueven en el encuentro entre cine, pensamiento espacial y conceptos filosóficos e históricos, enfatizando las potencialidades de este encuentro en la creación de otras geografías, ideas y sensaciones que se plantean entre ellas y nuestros *Intervalos abiertos entre geografía y cinema*.

El texto de Ivan Pintor aborda la polaridad entre las nociones de encierro, movimiento y construcción dinámica del paisaje en el cine europeo contemporáneo. A través de filmes de cineastas tan diversos como Béla Tarr, Sokurov, Kaurismäki, Herzog, Manoel de Oliveira o Pedro Costa, rastrea la lógica del deambular, el vagabundear como matriz del cine contemporáneo. En ***Cuerpos en fuga: la condición nómada y el vagabundear en el cine contemporáneo***, la polaridad entre las imágenes líquidas y el imaginario de la resistencia y la tierra constituye el eje para explicar la tensión entre desimbolización y remitologización del paisaje y el viaje en el cine. Del mismo modo que este cine contemporáneo, particularmente en Europa, insiste en la representación de las grandes ciudades — Londres, París, Roma, Lisboa, Helsinki, Berlín, Madrid o Barcelona —, las huidas, con frecuencia transfronterizas, vindican la idea del espacio intermedio, del camino, e invocan una larga tradición cultural y un cúmulo de condicionamientos históricos: el colonialismo, la metrópolis, las guerras a lo largo de los siglos XIX y XX, el cuestionamien-

filme “Dias de Nietzsche em Turim” e atravessa os corpos – de Nietzsche, dos espectadores, dos leitores... – entre espaço extensivo e espaço-corpo intensivo: “espaço enquanto pensamento pesado”. Uma geografia que se faz não sobre o mundo externo aos corpos e somente com a razão consciente, mas sim, também e sobretudo, uma geografia que se faz, e atua, nos corpos afetados pelas forças inconscientes que configuram o mundo, a vida. “Tal sentido de geografia rasura a compreensão já fixada desse ramo do saber científico como um conhecimento que visa identificar as formas externas ao sujeito pensante, visando assim logicizar e mapear a extensividade da forma dos fenômenos, de maneira a localizar e representar os mesmos em imagens fixas e proporcionalmente exatas, em acordo com uma determinada escala de significância. Geografia, a partir de Nietzsche, tem a potência de vida, uma espacialidade múltipla, diferenciadora, grávida de sujeira e falhas, em constante movimento e transformação.”

Alan Salvadó em ***La supervivencia de la mirada geográfica en el cine: de las vistas Lumière a las obras contemporáneas de Abbas Kiarostami y James Benning***, analisa a evolução *découpage* e a imagem-movimento como formas visuais do atlas e do mapa que definem a paisagem cinematográfica. Recuperando a tese de Aby Warburg em torno da sobrevivência das formas e sua migração através de distintos médiums, vemos como as obras de Kiarostami e Benning podem pensar-se a partir de parâmetros geográficos que condicionam a nossa cultura e imaginário visual. A “contaminação” que se produz entre as imagens geográficas e cinematográficas dá-se para além da herança e da tradição, estabelecendo-se na lógica da hibridação exposta na perspectiva arqueológica de Siegfried Zielinski. A distância entre os imaginários de Lu-

to de las fronteras y, en la actualidad, su desbordamiento merced a lo que el sociólogo Zygmunt Bauman denomina las “culturas líquidas”.

En el capítulo ***Nietzsche corpo/espaço: do cinema para as geografias***, Claudio Benito O. Ferraz presenta una “geografía del umbral” que emerge de la película “Días de Nietzsche en Turín” y propone cruzamientos entre los cuerpos –de Nietzsche, de los espectadores, de los lectores...- y el espacio extensivo y espacio-cuerpo intensivo: “espacio en cuanto a pensamiento fuerte”. Una geografía que no se hace en relación con el mundo externo de los cuerpos y únicamente como una razón consciente, sino que también y sobretudo, de una geografía que se hace, y actúa, en los cuerpos bajo los efectos de las fuerzas inconscientes que configuran el mundo, la vida. “Este tipo de geografía borra la comprensión pre-fijada de esta rama del saber científico como un conocimiento que quiere identificar las formas externas al sujeto pensante, pretendiendo poner en lógica y mapear la externalidad de las formas de los fenómenos, de las maneras de localizar y representar lo mismo en imágenes fijas y proporcionalmente exactas, de acuerdo con una determinada escala de significación. La geografía, a partir de Nietzsche tiene potencia de vida, una espacialidad múltiple, que diferencia, repleta de suciedad y fracasos, el movimiento constante y su transformación”.

Alan Salvadó en ***La supervivencia de la mirada geográfica en el cine: de las vistas Lumière a las obras contemporáneas de Abbas Kiarostami y James Benning***, analiza la evolución del “*découpage*” y la imagen-movimiento como formas visuales del atlas y el mapa que definen el paisaje cinematográfico. Recuperando las tesis de Aby Warburg alrededor de la supervivencia de las formas y su mi-

mière, Kiarostami e Benning, e a proximidade formal e metodológica que encontramos nos seus distintos projetos revela-nos como se produz essa sobrevivência das formas através dos distintos meios: convertendo o pensamento cartográfico num mesmo mecanismo de criação e (re)invenção das formas cinematográficas.

Em ***Inquietantes atractivos del abismo ciberpunk***, Federico L. Silvestre analisa as geografias urbanas das megapolis entrópicas do cinema de ficção. Com especial ênfase nas potências tecnológicas norte-americana e nipónica, o autor propõe uma revisão da cidade inabarcável através do regime scópico barroco que intensifica a vida emocional do sujeito metropolitano e os princípios estéticos e políticos da literatura ciberpunk. Os elementos espaciais que o autor toma de Kevin Lynch para referir-se à noção de “selva urbana” são os trajetos, as margens, os bairros, os marcos e os nós. Para Federico Silvestre; “no extremo inquietante e paranóico, a selva urbana torna-se agressiva e terrível e, perante a ameaçadora impossibilidade de lhe dar sentido, o complexo amedrontado que levamos dentro, inconscientemente deita mão à imaginação, para lhe dar leitura”.

A segunda secção, *Cinemas que se desdobram em torno de um tema-lugar geográfico*, traz-nos escritas mobilizadas por um filme ou um conjunto de documentos fílmicos que, em percursos conceptuais variados, se encontra com um lugar ou tema tradicional da ciência geográfica, o qual é ali pensado no intervalo entre as imagens, sons e palavras.

Esta segunda sessão começa com o capítulo intitulado ***Luz e Trevas no Coração de África – O Cinema-Simulacro da Companhia de Diamantes de Angola***, José da Costa Ramos intercepta as explorações coloniais africa-

gração a través de distintos medios, vemos como las obras de Kiarostami y Benning pueden pensarse a partir de parámetros geográficos que condicionan nuestra cultura e imaginario visual. La “contaminación” que se produce entre las imágenes geográficas y cinematográficas va más allá de la herencia y la tradición y se enmarca en la lógica de la hibridación expuesta en la mirada arqueológica de Siegfried Zielinski. La distancia entre los imaginarios Lumière, Kiarostami y Benning, y la proximidad formal y metodológica que encontramos en sus distintos proyectos nos revela como se produce esta supervivencia de las formas a través de distintos medios: convirtiendo el pensamiento cartográfico en un mecanismo de creación y (re)invencción de las formas cinematográficas.

Con ***Inquietantes atractivos del abismo ciberpunk***, Federico L. Silvestre analiza las geografías urbanas de las megalópolis entrópicas del cine de ficción entre 1982 y 2004. Con especial énfasis a las potencias tecnológicas norteamericana y nipona, el autor propone una revisión de la ciudad inabarcable a través del régimen escópico barroco que intensifica la vida emocional del sujeto metropolitano y los principios estéticos y políticos de la literatura ciberpunk. Los elementos espaciales que el autor toma de Kevin Lynch para referirse a la noción de “selva urbana” son las sendas, los bordes, los barrios, los hitos y los nodos. Para el autor, “en el extremo desasosegante y paranoico, la selva urbana se vuelve agresiva y terrible y, ante la amenazadora posibilidad de no poder darle sentido, el complejo amedrentado que llevamos dentro echa inconscientemente mano de la imaginación para darle lectura”.

La segunda sección, *Cinemas que se desdoblan entorno de un tema-lugar geográfico*, incluye textos inspirados

nas oitocentistas recorrendo a fontes variadas, analisando mapas e perfis de exploradores e impérios, para instalar um clima para discussão dos fundamentos políticos e ideológicos subjacentes à produção do conhecimento e à legitimação de uma *techne* tornada hegemónica. Implicado com a construção de uma genealogia do simulacro o autor põe sob escrutínio o percurso do mapa ao filme, como médiums que precedem e engendram o território, desvelando “(u)m *pathos* que leva a zero todas as memórias que lhe são anteriores e que conta a História a partir daí.” Mas a leitura que proporciona dos filmes da Companhia de Diamantes de Angola, a Diamang, realizados no período do Estado Novo e reflectindo a ideologia dominante do império colonial português, avança pelos meandros de uma geopolítica bem mais vasta. E se a problemática do psicodrama colonial se reactiva ao longo deste capítulo, paralelamente ela é actualizada pelo modo como nos coloca perante as condições de produção e recepção das obras para indígenas e de como dispositivos como o museu e o cinema podem funcionar ao serviço de práticas de extermínio.

O texto de Verónica Hollman trata a retórica ambiental construída desde o cinema documental e seus efeitos nas lutas ambientais na Argentina. Este tipo de narrativas tornaram manifesta a expansão das actividades de mega-mineração e visibilizam os conflitos que se geraram em torno deste tipo de exploração nas últimas duas décadas. ***El agua vale más que el oro: cine documental y conflictos ambientales en Argentina***, põe em relação três documentários por forma a analisar o valor da imagem como discurso verosímil e convincente relativo ao carácter problemático da mega-mineração, bem como o poder da perspectiva ambiental em relação às suas audiências e contextos de circulação. A análise da autora sugere que

em uma película o en un conjunto de documentos fílmicos que, con itinerarios conceptuales variados, se encuentran con un lugar o tema tradicional de la ciencia geográfica y, que se (re)piensa en el intervalo de las imágenes, sonidos y palabras.

Esta sección empieza con el capítulo titulado ***Luz e Trevas no Coração de África: O cinema-Simulacro da Companhia de Diamantes de Angola***, donde José da Costa Ramos intercepta las exploraciones coloniales africanas decimonónicas recorriendo fuentes variadas, analizando mapas y perfiles de exploradores e imperios, para llegar a discutir los fundamentos políticos e ideológicos subyacentes en la producción de conocimiento y la legitimación de una *techne* que se volvió hegemónica. Implicado en la construcción de una genealogía del simulacro, el autor pone bajo escrutinio el itinerario del mapa en la película, como medio que precede y engendra el territorio, desvelado “un *pathos* que anula todas las memorias que han sido anteriores y que cuenta la Historia a partir de ahí”. Pero la lectura que proporcionan las películas de la Compañía de Diamantes de Angola, la Diamang, realizados en el periodo del Estado Nuevo y reflejando la ideología dominante del imperio colonial portugués, avanza por los meandros de una geopolítica más bien vasta. Y si la problemática del psicodrama colonial se reactiva a lo largo de este capítulo, paralelamente se actualiza, porque nos coloca delante de las condiciones de producción y recepción de las obras para indígenas y de como los dispositivos como el museo o el cine funcionan al servicio de las prácticas de exterminio.

El texto de Verónica Hollman trata la retórica ambiental construida desde el cine documental y sus efectos en las luchas ambientales en Argentina. Este tipo de narrativas han puesto de

os documentários cinematográficos se apoiam em chaves visuais que, a partir de outros registos discursivos, vem treinando de maneira sistemática a nossa visão ambiental. Assim, se o eco-cinema tem como propósito promover o envolvimento dos espectadores em lutas ambientais, devemos reflectir na proposição de outros contextos que se orientam no sentido de estender e aprofundar o acto de ver como uma experiência coletiva, enriquecida não somente com as imagens que vemos, mas também e fundamentalmente com a experiência por onde transitaram outros olhos.

Com ***Ruralidades urbanas. Espaços (ir)reais na obra de Pedro Almodóvar***, Fátima Velez de Castro aborda questões de mobilidade, desterritorialização e reterritorialização entre áreas rurais e urbanas como modo de aprofundar a compreensão das novas territorialidades e os processos de reconstrução identitária. Este capítulo parte da discussão da noção de “privação do território”, induzindo a reflexão sobre as consequências dos processos de ruptura com os “espaços de origem”. A tentativa de compreensão das manifestações materiais e simbólicas deste fenómeno cultural é efectuada através da incursão pela obra de Pedro Almodóvar, mostrando o seu significado “para a compreensão e construção de territórios, para a análise das ruralidades urbanas em contexto de sul da Europa”. Articulado a biografia do realizador com diferentes registos dramáticos de um conjunto de filmes seleccionados, o capítulo vai elencando os processos de territorialização-desterritorialização como elementos centrais de narrativas críticas em que os fenómenos de vivência multiterritorial e confinamento territorial emergem como categorias estruturantes da interpretação fílmica.

manifiesto la expansión de la mega-minería y visibilizan los conflictos que se han generado en torno a este tipo de explotación en las últimas dos décadas. ***El agua vale más que el oro*** pone en relación tres documentales para examinar el valor de la imagen como discurso verosímil y convincente del carácter problemático de la mega-minería y, el poder de la mirada ambiental en relación a sus audiencias y sus contextos de circulación. El análisis de la autora sugiere que las películas documentales seleccionadas se apoyan en claves visuales que, desde otros registros discursivos, vienen entrenando de manera sistemática nuestra mirada ambiental. Así, si el eco-cine tiene como propósito promover que los espectadores se involucren en luchas ambientales debemos reflexionar en la proposición de otros contextos que se orientan a extender y profundizar el acto de mirar como una experiencia colectiva, enriquecida no solo con las imágenes que miramos sino, y fundamentalmente, con la experiencia que han transitado otros ojos.

Con ***Ruralidades urbanas: espacios (ir)reais na obra de Pedro Almodóvar***, Fátima Velez de Castro trata cuestiones de movilidad, desterritorialización y reterritorialización en áreas rurales y urbanas como una estrategia para profundizar en la comprensión de nuevas territorialidades y de los procesos de reconstrucción identitaria. Este capítulo parte de la discusión de la noción de “privación del territorio”, induciendo a la reflexión sobre las consecuencias de los procesos de ruptura con los “espacios de origen”. La tentativa de comprensión de las manifestaciones materiales y simbólicas de este fenómeno cultural se realiza a través de la incursión en la obra de Pedro Almodóvar, mostrando su significado “para la comprensión e construcción de territorios, para el análisis de las ruralidades urbanas en

Discutindo questões de estética, das alterações da experiência sensorial resultantes da afirmação de uma cultura do movimento e da viagem nos finais do século XIX, indagando a vertigem da velocidade e das mobilidades subjectivas proporcionadas pelas novas configurações do urbano e pelos novos médiums, Miriam Tavares reequaciona soluções de rotura, continuidades e descontinuidades associadas à vivência de temporalidades difusas, colocando a cidade e os novos dispositivos de transporte como cruciais para a compreensão de uma época marcada pela “consciência de si mesmo: o tempo da finitude ou efemeridade”. O capítulo intitulado **Cidade e cinema: que importa ao exilado que as cores sejam falsas**, progride na discussão tendo em conta a tensão que perpassou o próprio movimento neo-realista e que em Federico Fellini se viu agudizada; a problemática da filmagem *in loco* e a ideia da captação da experiência crua, versos a filmagem em estúdio e a ideia da captação da experiência controlada. Os estúdios de Cinecittà funcionam, neste caso, como modo de perceber o filme como “habitat dos deserdados”.

A última secção, *Geografias que se desdobram em torno de um artista ou modo de fazer cinematográfico*, coloca o leitor perante escritas mobilizadas por questões espaciais diversas que, em percursos poéticos e conceptuais, abrem asimagens e sons fílmicos para passagens e movimentos que emergem da imaginação de cada autor no encontro com o cinema como criação, como obra de arte.

Em **Tudo é verdade e caminho – a propósito de Kitsune, um vídeo de João Penalva**, Mariana Marin Gaspar confronta o leitor com a problemática do desejo ancestral de histórias e o papel desempenhado pelo cinema como produtor e difusor de uma miríade de narrativas que alimentam as in-

el contexto del sur de Europa”. Con la articulación de la biografía del realizador con diferentes registros dramáticos de un conjunto de películas seleccionadas, el capítulo interrelaciona los procesos de territorialización-desterritorialización como elementos centrales de narrativas críticas en que los fenómenos de experiencia multi-territorial y confinamiento emergen como categorías que estructuran la interpretación fílmica.

Discutiendo cuestiones de estética, las alteraciones de la experiencia sensorial que resultan de la afirmación de una cultura de movimiento y de viajes a finales del siglo XIX, indagando el aturdimiento de la velocidad y de las moviidades subjetivas proporcionada por las nuevas configuraciones de lo urbano y de las nuevas infraestructuras, Miriam Tavares replantea soluciones de ruptura, continuidades y discontinuidades asociadas a la vivencia de temporalidades difusas, colocando la ciudad y los nuevos dispositivos de transporte como elementos cruciales para la comprensión de una época marcada por la “consciencia de sí mismo: el tiempo de la finitud o de lo efímero”. En capítulo titulado **Cidade e Cinema: que importa ao exilado que as cores sejam falsas**, la discusión progresa teniendo en consideración la tensión que impregnó el propio movimiento neo-realista y que en Federico Fellini se vio agudizada; la problemática de la filmación *in loco* y la idea la captación de experiencia real, visualizar la filmación en estudio y la idea de captación de la experiencia controlada. Los estudios de Cinecittà funcionan, en este caso, como modo de percibir la película como “hábitat de los desheredados”.

La última sección, *Geografías que se desdoblan en relación con un artista o modo de hacer cinematográfico*, ubica el lector delante de unos textos que dialogan cuestiones espaciales

dústrias culturais contemporâneas. O capítulo explora a o espaço-tempo da fábula numa vídeo instalação de João Penalva enquanto propiciador de estratégias de composição e memória tendo em conta a centralidade da paisagem como motivo inspirador de uma obra que nos leva para um lugar «que não é lugar nenhum». Ao trazer uma “geografia da errância” inspirada pelas narrativas lendárias, a “reflexão diferida” de Mariana Marin Gaspar re-equaciona o poder das audiências relativamente ao acto de construção do sentido de lugar. Contrapondo temporalidades difusas dentro das quais os estereótipos de ocidente e oriente dialogam, este capítulo interpela as diferentes tradições e linguagens frente ao acto de atribuição de significado, chamando à atenção para a necessidade de rever criticamente o diálogo entre linguagens e a relação com a produção e consumo de imagens, nomeadamente tendo em conta questões de visualidade e posição do sujeito.

No capítulo intitulado **A paisagem nos filmes de Salaviza: entre o fundo e a cena**, Helena Pires debruça-se sobre as representações de paisagem urbana e o efeito de “ecranização do espaço público”. Com recurso à interpretação da obra de João Salaviza e a um conjunto de entrevistas com o próprio realizador, a autora aborda os múltiplos recursos que operam a “autonomização da paisagem” como modo de compreender a diegese íntima e uma dada psicogeografia que se constitui através de cada obra. O texto articula as tensões entre personagens e espaço habitado, enfatizando uma das opções políticas do realizador; a “abordagem ‘científica’, ilustrada pela analogia entre a câmara de filmar e o microscópio”, como modo de indagar as políticas de apropriação de espaço nas periferias. A discussão desenvolve-se no sentido de explicitar o papel da paisagem cinematográfica como

diversas que, con itinerarios poéticos y conceptuales, abren las imágenes y los sonidos fílmicos a parajes y movimientos que emergen de la imaginación de cada autor como creación, como obra de arte.

En **Tudo é verdade e camino – a propósito de Kitsune, un vídeo de João Penalva**, Mariana Marin Gaspar confronta al lector en la problemática del deseo ancestral de historias y el papel que ha desarrollado el cine como productor y difusor de una miríada de narrativas que alimentan las industrias culturales contemporâneas. El capítulo explora el espacio-tiempo de la fábula del vídeo instalación de João Penalva, que favorece estrategias de composición y memoria teniendo en cuenta la centralidad del paisaje como motivo inspirador de un obra que nos lleva hacia un lugar “que no es ningún lugar”. Al traer una “geografía del vagabundeo” inspirada en las narrativas legendarias, la “reflexión diferida” de Mariana Marin Gaspar replantea el poder de las audiencias en relación con el acto de construcción del sentido del lugar. Contraponiendo temporalidades difusas dentro de las cuales los estereotipos de occidente y oriente dialogan, este capítulo interpela las diferentes tradiciones y lenguajes frente al acto de atribución de significado, llamando la atención de la necesidad de revisar críticamente el diálogo entre lenguajes y su relación con la producción y consumo de imágenes, teniendo en cuenta cuestiones de visualidad y posición del sujeto.

El capítulo titulado **A paisagem nos filmes de Salaviza: entre o fundo e a cena**, Helena Pires se centra en las representaciones del paisaje urbano y el efecto de “pantallización del espacio público”. Con la interpretación de la obra de João Salaviza y con un conjunto de entrevistas con el propio realizador, la autora aborda los múltiples recursos que operan en la “au-

veículo de subversão da função para a qual o espaço se encontra institucionalmente designado, dando a perceber as fissuras espaço-temporais abertas pela vivência e deslocação entre espaços público e privado, pelo motivo da passagem tornado elemento de transfiguração que se reconfigura através da ideia de intimidade enquanto instância constitutiva das subjectividades e dos lugares de coabitação e enquanto reflexo da ligação à cidade do próprio realizador.

Cristiano Barbosa, no capítulo ***As fronteiras movediças de Israel nos documentários de Amós Gitai***, nos traz uma “cartografia do encontro” entre o espectador-autor e três filmes do diretor israelense, “Wadi”, “Wadi dix anne après” e “Wadi Grand Canyon”, realizados num intervalo de vinte anos num mesmo vale, no qual o cinema negocia com trajetórias humanas e inumanas para criar o real que impregna os filmes. “O cinema como acontecimento se processa na efetivação de certa intimidade entre filmadores e filmados, onde a câmera se abre aos encontros que afloram nas microrrelações criadas no espaço relacional da gravação. A câmera é um instrumento de costura de linhas visíveis e invisíveis que emergem desses encontros.” Ao focar nas marcas de estilo que os cuidados e engajamentos do diretor deixa nos filmes, o autor salienta as potencialidades das geografias de cinema, onde esse último não aparece mais como um olho que vê o seu exterior, mas um corpo que faz emergir o que as imagens e sons mostram nos filmes.

No capítulo intitulado ***Y si el mapa no es más que el tablero de un juego de mesa? Itinerarios lúdicos de Raúl Ruiz en Zig-Zag – Le jeu de l’oie (une fiction didactique à propôs de la cartographie)***, Irene Depetris y Carla Lois aprofundam a peça audiovisual *Le jeu de la oie. Une fiction didactique*

tomatización del paisaje” como modo de comprender la diégesis íntima y la psicogeografía que se constituye en cada obra. El texto articula las tensiones entre los personajes y los espacios habitados, enfatizando una de las opciones políticas del realizador; el abordaje “científico”, ilustrado con la analogía de la cámara de filmar y el microscopio”, como modo de indagar en las políticas de apropiación del espacio en las periferias. La discusión evoluciona para explicar el papel del paisaje cinematográfico como vehículo de subversión para elucidar el espacio que se encuentra institucionalmente designado, mostrando las fisuras espaciotemporales abiertas por la vivencia y deslocalización entre espacio público y privado. Así, el paisaje se convierte en un elemento de transfiguración que se reconfigura a través de la idea de intimidad en tanto que instancia constitutiva de las subjectividades y de los lugares de cohabitación, como reflejo de la vinculación de la ciudad con el propio realizador.

Cristiano Barbosa, en el capítulo ***As fronteiras movediças de Israel nos documentários de Amos Gitai***, nos acerca a la “cartografía del encuentro” entre el espectador-autor y tres películas del director israelí, “Wadi”, “Wadi dix anne après” y “Wadi Grand Canyon”, realizados en el intervalo de veinte años en un mismo valle, en el que el cine negocia con las trayectorias humanas e inhumanas para crear lo real que impregna las películas. “El cine como acontecimiento se procesa con el afecto de cierta intimidad entre filmador y filmados, donde la cámara se abre a los encuentros que afloran en las micro-relaciones creadas en el espacio relacional de grabación. La cámara es un instrumento que teje líneas visibles e invisibles que emergen de estos encuentros”. Al focalizar en las marcas de estilo que la cura y el compromiso del autor deja en las películas, se tensionan las

à propos de la cartographie (1980) do cineasta Raúl Ruiz, onde persiste uma preocupação pelo espaço, um pensamento que parte do estritamente geográfico para chegar a explorar a poética do cinema como criadora de espaços alternativos. A partir das tensões que se dão entre mapamundi e o tabuleiro de jogo, Ruiz põe em movimento um pensamento crítico (“la pesadilla didáctica”), onde a mudança arbitrária de escalas e a transformação do itinerário num labirinto problematizam a relação entre território, paisagem e mapa. Com efeito, o mapa na ficção de Raul Ruiz apresenta-se como o oposto do decalque, como um objeto aberto e desmontável, um assunto de performance antes que de competência. Este desafio toma a forma de um jogo no qual o mapa não é senão o ponto de partida para uma aventura: a proposta de entrar no labirinto para nos perdermos num território que, como o espaço do exilado, só existe para ser desterritorializado.

Embora todos os capítulos sejam a seu modo interpretação, construção e criação, eles vão variando na natureza estilística e de conteúdos de acordo com a sensibilidade dos seus autores, a posição que decidiram adoptar relativamente à tarefa e ao modo como se deixaram afectar pelo exercício de pôr em relação geografia e cinema. Daqui resultaram diferentes textos com diferentes planos de afectação que denotam o processo de interacção com o mundo físico externo e o aparato psíquico interno. Textos em que o prazer, o desejo, a fantasia e o potencial subversivo do autor foram o *leit motif* da produção. Cada um dos capítulos é assim, em certo sentido, um *punctum* barthesiano, um momento de disrupção entre o mundo e o espectador que draga o conhecimento para lá do ponto fixo. Um detalhe específico que nos faz repensar a geografia como empreitada bem

potencialidades de las geografías del cine, donde este último no aparece tanto como un ojo que ve su exterior sino como un cuerpo capaz de hacer emerger lo que las imágenes y sonidos muestran en las películas.

En el capítulo ***Y si el mapa no es más que el tablero de un juego de mesa? Itinerarios lúdicos de Raúl Ruiz en Zig-Zag – Le jeu de l’oie (une fiction didactique à propôs de la cartographie)***, Irene Depetris y Carla Lois profundizan sobre la pieza audiovisual *Le jeu de la oie. Une fiction didactique à propos de la cartographie* (1980) del cineasta Raúl Ruiz, donde persiste una preocupación por el espacio, un pensamiento que parte de lo estrictamente geográfico para llegar a explorar la poética del cine como creadora de espacios alternativos. A partir de las tensiones que se dan entre el mapamundi y el tablero de juego, Ruiz pone en movimiento un pensamiento crítico (“la pesadilla didáctica”), donde el arbitrario cambio de escalas y la transformación del itinerario en un laberinto problematizan la relación entre territorio, paisaje y mapa. En efecto, el mapa en la ficción de Raúl Ruiz se presenta como lo opuesto al calco, como un objeto abierto y desmontable, un asunto de performance antes que de competencia. Este desafío toma la forma de un juego en la que el mapa no es sino el punto de partida para una aventura: la propuesta de entrar en un laberinto para perderse en un territorio que, como el espacio del exiliado, solo existe para ser desterritorializado.

A pesar de que todos los capítulos ensayen su modo de interpretación, construcción y creación, todos varían en su naturaleza estilística y en los contenidos de acuerdo con la sensibilidad de los autores, la posición que han decidido adoptar en relación con su trabajo y el modo que se han dejado influenciar en el ejercicio de vincular

mais do que humana e o cinema como estado de tempo passível de referenciar numa carta sinóptica. E, porque investidos da dinâmica de forçar o para lá de cada imagem, de dealbar no ponto cego de cada filme, os textos que aqui se seguem configuram uma espécie de adição ao processo de montagem. Um movimento fora do espaço diegético que o prolonga e recoloca a experiência e o processo de produção de conhecimento como criação de intervalo(s).

geografía y cine. Fruto de ello resultan diferentes textos con diferentes enfoques que denotan el proceso de interacción con el mundo físico externo y el aparato psíquico interno. Textos en los que el placer, el deseo, la fantasía o el potencial subversivo del autor han sido el *leitmotiv* de elaboración. Así, cada uno de los capítulos es, en cierto sentido, un *punctum barthesiano*, un momento de disrupción entre el mundo y el espectador que draga el conocimiento más allá de un punto pre-fijado. Un detalle específico que hace repensar la geografía como una propuesta más allá de lo humano, y el cine como un estado de tiempo posible de referenciar en una carta sinóptica. E, investidos en la dinámica de forzar cada imagen más allá y de amanecer en el punto ciego de cada película, los textos que aquí siguen configuran una especie de edición en el proceso de montaje. Un movimiento fuera del espacio diegético que prolonga y recoloca la experiencia y el proceso de producción de conocimiento como creación de intervalo(s).

Intervalos abiertos entre geografía e cinema

Intervalos abiertos entre geografía y cinema

1

Cuerpos en fuga: la condición nómada y el vagabundeo en el cine europeo contemporáneo

Ivan Pintor Iranzo

“Mirando desde esta ventana no veo más que muros. Crear imágenes hoy en día no es ya posible. Hace falta excavar como un arqueólogo para lograr atrapar todavía alguna imagen auténtica en este paisaje lastimado”, señala el cineasta Werner Herzog desde la terraza más alta de la capital japonesa en el ensayo visual *Tokio-Ga* (1985), de Wim Wenders. Si el cine reinventa el paisaje y lo transforma en una experiencia continua del presente, su forma de relacionarse con la geografía comporta a menudo una dimensión arqueológica. En las sociedades contemporáneas, donde las imágenes no cifran su valor en aquello que representan sino en el impacto que provocan sobre las otras imágenes, a menudo es necesario recrear la relación con la naturaleza, con el paisaje y con el desplazamiento mediante una estrategia de apropiación melancólica. Si la geografía, el paisaje y el viaje son, ante todo, discurso, lenguaje, y el lenguaje piensa y permite crear pensamiento, entonces ¿En qué piensa el viaje y el paisaje cinematográfico contemporáneo?



Wim Wenders, Tokio-Ga (1985)

Vagabundeos líquidos

La célebre metáfora del sociólogo Zygmunt Bauman sobre la condición líquida de las sociedades contemporáneas expresa de una manera elocuente la incertidumbre que experimenta el individuo ante la precariedad y la impermanencia del mundo actual: la familia, los amigos, la comunidad, la cultura, el empleo, los flujos de población o las redes del poder político y económico se presentan bajo el signo de la mutabilidad¹. Asimismo, el tiempo y el espacio, que son las coordenadas básicas sobre las que se fragua la salud de cualquier cultura, han dejado de acoger al ser humano para sumirle en la desorientación². Desarraigado de su memoria y de las seguridades que ofrece la historia, se enfrenta a un espacio que, al igual que el tiempo, ha perdido su continuidad y se ha vuelto lábil y fragmentario. Un sustrato tan inestable impide desarrollar cualquier proyecto a largo plazo y, por consiguiente, dificulta también trazar un camino capaz de generar sentido.

Con objeto de enriquecer la metáfora de Bauman, el antropólogo mexicano Roger Bartra anota que si bien las sociedades post-capitalistas contemporáneas pueden representarse como culturas líquidas, no hay que olvidar que el terreno sobre el que fluyen y se derraman es el páramo yermo y agrietado de la modernidad, las ruinas del proyecto desarrollado a lo largo de los siglos XIX y XX. Tomando como referencia el poema *La tierra baldía* (*The Waste Land*), de T. S. Eliot, Bartra describe la mezcla entre “las imágenes de una tierra muerta y las del agua que remueve las turbias raíces. Nadie puede adivinar cuándo flo-

1 Bauman utiliza el término alemán *Unsicherheit*, que connota a la vez incerteza, inseguridad y vulnerabilidad. Véanse, entre otros: Bauman, Z., *Modernidad líquida* (2003), *Trabajo, consumismo y nuevos pobres* (2003), *Vida líquida* (2006), *Miedo líquido* (2007), *Tiempos líquidos* (2007), *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (2013).

2 Véase, al respecto el vasto tratado hermenéutico desarrollado por Lluís Duch *Antropología de la vida cotidiana* y, en particular, los volúmenes *Simbolisme i salut* (1999) y *Escenaris de la corporeïtat* (2003).

recerá el cadáver plantado en el jardín de la modernidad tardía”³. En el seno de esas pardas aguas pantanosas, surcadas por un incesante borboteo postdemocrático, se disuelve la nítida oposición entre el hogar y el espacio del viaje.

En tanto que el mundo ha dejado de contemplarse como una construcción orgánica y plena, la casa como réplica del cosmos externo ha perdido su calidad tibia y acogedora, haciendo realidad el recelo expresado por el poeta Rainer María Rilke en la primera elegía de Duíno, al señalar que “en el mundo interpretado, ya no vivimos confiadamente en casa”⁴. Convertida en espacio de tránsito, la morada, en lugar de cobijar los ensueños del individuo, le recuerda su naturaleza contingente, la dramática carencia de sentido de su trayecto. También en las *Elegías de Duíno*, Rilke abunda en la noción de fluidez al afirmar que los árboles son, los espacios son y “sólo nosotros pasamos delante de todo como el aire que cambia”. En el fondo, la necesidad de dotar de sentido a la existencia que posee el ser humano se cifra en trocar el “pasar delante” en “ser” a través de un relato mitológico, religioso o ideológico cuya metáfora esencial ha sido tradicionalmente el viaje.

El viaje, cuya estructura misma ya es narrativa, proporciona el esquema básico de cualquier relato: establece términos discretos en el *continuum* de la existencia, implica un contacto con lo que está allende las fronteras cotidianas y se ve, por lo común, coronado por el regreso a casa o la fundación de un nuevo hogar. Lejos de conducir al protagonista a través de una serie de pruebas o de instarle a un aprendizaje trágico merced al encuentro con su sombra, la modernidad cinematográfica instauró, a partir de los años sesenta, una quiebra en la relación entre el individuo y su entorno: sustituyó el viaje, que supone una construcción imaginaria —y con frecuencia una indagación en la memoria literaria o cinematográfica— por el vagabundeo, que se revela como la eliminación de “los apuros del viaje y las bifurcaciones del camino” cantadas por el poeta chino Li Po, y el seco enfrentamiento entre el cuerpo y el espacio alienante de una tierra baldía que ya se

3 Tal como señala Roger Bartra en “Culturas líquidas en la tierra baldía” (2004). Hay que tener en cuenta, además, que la modernidad, como estado epigonal del proyecto engendrado por la ilustración, cifra su definición, particularmente en la formulación que obtiene durante el siglo XX, en la idea de progreso. En este sentido, el filósofo Peter Sloterdijk ha tenido la perspicacia de definir la modernidad, a partir de las delicadas tesis de Jünger, en términos cinéticos, de tal manera que para él tiene su emblema en el automóvil y constituye “progreso en movimiento que genera movimiento, movimiento en movimiento que genera más movimiento, movimiento que genera la mejora de la capacidad de moverse” (2001), cuestión que le lleva a preguntarse si la totalidad moderna puede prescindir de la fórmula ontológica “ser-que-genera-movimiento”.

4 „Dass wir nicht sehr verlässlich zu Hause sind / in der gedeuteten Welt“. In: Duch (1997, p 139).

había insinuado en los filmes postreros de algunos grandes cineastas clásicos.

Gracias a la imaginación, el viaje hilvana espacios, confiere una identidad narrativa al protagonista y ensambla pasado, presente y futuro dotando de pleno sentido al trayecto. El vagabundeo constituye el término opuesto. Plantea una crisis de la fantasía⁵, pues quien deambula sin objeto ni etapas es incapaz de simbolizar su hábitat, de poner nombre a los lugares, de proyectar, en suma, su imaginario sobre los espacios reales. Atrapado por ellos e incapacitado para la acción, se ve reducido a la pasividad y asiste a una sucesión discontinua de territorios de paso, ajenos a la memoria y carentes de centro. Un número significativo de filmes contemporáneos ha perseverado en la exploración de esas trayectorias erráticas inauguradas por la modernidad, convirtiendo a la cámara y, de resultas de ello, al espectador, en el sujeto del vagabundeo, en un sujeto que ya no sólo deambula sino que lo hace de acuerdo con la expansión errática, fugaz e ilusoria de la postmodernidad líquida⁶.

Sin las certidumbres del sistema representativo del cine clásico, que confería homogeneidad a la percepción conjunta del espacio y el tiempo, y sin la solidez que proporcionó la plural y metódica reacción contra ese sistema de continuidad en cineastas modernos como Bresson, Antonioni, Resnais o Godard, muchas películas de las últimas dos décadas han ahondado en la representación de un espacio que, literalmente, devora al individuo. Así como el deambular urbano propio de las criaturas de la Nouvelle Vague puede interpretarse como una trasposición del tedio y el fatalismo melancólico de la vida en la metrópolis, en el *spleen* baudelaireano, es posible observar la tensión entre el viaje, el vagabundeo y la inseguridad fluida que suscita el mundo contemporáneo, excesivamente representado, en las imágenes del desplazamiento trabadas por algunos de los más relevantes cineastas contemporáneos.

5 Acerca de las nociones de fantasía e imaginación, véase: Warnock (1981). Para una aproximación hermenéutica a ambas categorías, véanse los diferentes trabajos de Henry Corbin centrados en la imaginación y con numerosas páginas dedicadas al viaje, así como la colección de ponencias: *Phantasia-imaginatio* (1988), reunida por A.-M. Bautier.

6 En su informe sobre el estado de las sociedades contemporáneas, *La condición postmoderna* (1979), Lyotard describe la postmodernidad como el tibio relevo de una modernidad cuyo proyecto se ha agotado y cuyos discursos sociales han perdido integridad como consecuencia de la desaparición de los "metarrelatos", es decir, las grandes narraciones con una función legitimadora social y simbólica —la religión, la percepción tradicional del entorno, los horizontes políticos utópicos, etc. (Lyotard, 1987, p. 31)—. Una de las constantes en las denominadas teorías de la postmodernidad surgidas en los años ochenta es la denuncia sistemática de una crisis de sentido en la epistema contemporánea, es decir, una fractura en el interior de las producciones simbólicas que ostenta su forma más visible y analizable en los relatos.

El propósito del presente capítulo es proponer algunas categorías generales para efectuar una aproximación primera al modo en que cineastas de tan diversa naturaleza como Béla Tarr, Wim Wenders, Chantal Akerman, Aleksandr Sokurov, Philippe Grandrieux, Claire Denis, Manoel de Oliveira o Pedro Costa afrontan la relación entre el individuo, el espacio y el desplazamiento. La idea de que el cine europeo es un cine de ciudades, en el que cada gran metrópolis encuentra un cineasta capaz de reflejar sus particularidades y de transferirle su propio imaginario⁷ puede verse matizada por la atención que algunos de estos cineastas prestan hacia las vías de comunicación que emergen de esas ciudades y los no-lugares⁸ o espacios de puro tránsito que las circundan. La concatenación de la ciudad, la autovía y el automóvil escenifica, precisamente, la ausencia de una verdadera otredad lejana, de una verdadera frontera, que espolee el trayecto de un viaje y la propensión a retratar el espacio bajo un modelo cercano a la instalación conceptual.

La atracción del desierto

Al principio de *París-Texas* (1984), de Wim Wenders, Travis surge de entre las dunas del desierto de Mojave, ataviado con traje de ciudad y con la mirada perdida. Advertido por unos lugareños, su hermano Walter acude desde Los Ángeles para hacerse cargo de él y lo encuentra en un estado de apatía, incapaz de relatarle lo ocurrido en los últimos cuatro años. Aprovechando un instante de distracción, Travis se escapa, pero Walter vuelve a hallarlo caminando sobre las vías del tren. Le obliga a detenerse y, tras seguir el curso de su mirada hacia el horizonte le interroga: “¿Qué hay allí lejos?”. Irritado por el mutismo de su hermano, Walter grita: “¡Nada! ¡No hay nada!”. En esta secuencia, Travis, que se presenta como un *revenant* librado por el desierto a una segunda oportunidad en el seno de la civilización, carece del privilegio de la mirada. Incluso cuando el filme muestra la línea del poniente, únicamente salpicada por algunos cactus lejanos, el punto de vista corresponde a Walter.

7 Véase, al respecto: Sorlin (1996, p. 125 y ss.).

8 Noción acuñada por Marc Augé (1998).



Wim Wenders, París-Texas (1984)

A lo largo del relato, Travis se ve obligado a recuperar el derecho a poseer un contraplano, en tanto que el fuera de campo que envuelve a su inquieta figura se reconstruye al compás de la búsqueda de su esposa y el encuentro con su hijo. A bordo de un automóvil, la pulsión casi irracional por caminar que le espoléaba al principio del filme va adquiriendo la forma de un anhelo espacial en el cual el paisaje homogéneo y privado de memoria de las autovías traduce el paulatino acercamiento al fantasma de su mujer, instalada en una nueva vida. El cine de Wenders, que con frecuencia manifiesta la conciencia moderna de la “ruina de las ciudades” (Daney, 1987, p. 124) y elabora el vínculo entre el desplazamiento y la creación de imágenes, muestra en la secuencia citada uno de sus motivos principales, que llega hasta *Llamando a las puertas del cielo* (*Don't Come Knocking*, 2005) o el episodio de la serie *The Blues* titulado *The Soul of a Man* (2003): la revisitación de un paisaje estadounidense que, si bien una vez fue el escenario épico del *western*, encarna hoy la atracción del desierto⁹.

En los albores del *western* el *cow-boy* había sido un avatar del caballero medieval, errante pero amparado por el sólido refugio de una ética de conquista y generosidad, y el indio había asumido el papel de bárbaro, reiterando un esquema fronterizo enraizado en la tradición euro-

9 La épica del *western* supuso el afortunado encuentro entre una realidad histórica apenas distante y cuyos protagonistas todavía vivían, el desarrollo del nuevo medio, el cine, y la constitución de un sistema narrativo clásico y transparente. Entre duelos, pioneros y corrales se escenificó, además, la consolidación de determinadas rutas que fueron cartografiando un territorio virgen, y una representación condensada de toda la evolución occidental, el escenario de la tierra prometida, donde todo lo que sucedía volvía a suceder como un mito fundacional. En ese territorio, volvía tener lugar la oposición bíblica entre pioneros, *cow-boys* y ganaderos nómadas y colonos asentados o sedentarios, como señalan Astre y Hoarau (1997).

pea y en un esquema de exclusión. Pero poco a poco, a medida que el género recogía la realidad histórica de la sedentarización y, asimismo, iba dando señales de fatiga épica, el *cow-boy* y el indio empezaron a confundirse. Ambos, como colige Núria Bou (1999), pasaron a formar parte de una otredad para la cual no había viaje posible, sino un perpetuo vagabundeo consecuencia de la imposibilidad de fundar un hogar. De la figura de John Wayne desapareciendo en el desierto al final de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), de John Ford, a la de Travis, emergiendo de un erial inhóspito, se dibuja un trayecto que, además de proporcionar numerosas miradas de cineastas europeos sobre el paisaje americano como matriz de la memoria cinematográfica colectiva, dibuja la figura del individuo reducido a su pura pulsión andariega, atrapado en la nada.

Así como Aki Kaurismaki relee ese mismo trayecto por el suelo estadounidense desde la ironía, el musical y los códigos shakespearianos en *Leningrad Cowboys go America* (1989) y Gus Van Sant lleva hasta el umbral de lo conceptual ese icono del individuo compelido a desplazarse en *Gerry* (2002), algunos otros autores exploran su arraigo en la tradición trascendentalista norteamericana, como sucede con Sean Penn en *Into the Wild* (2007) y Jean Marc-Vallée en *Wild* (2014). Queda, con ellos, en cualquier caso, definida una primera figuración del nómada: el hombre errante, como invocación aciaga de las fronteras de lo civilizado y como encarnación de valores y contravalores morales. Si bien en su origen el término nómada define exclusivamente al pastor trashumante, cuyos desplazamientos no son erráticos sino que siguen rutas fijas a través de los pastos estacionales, a lo largo de la historia ha ido asimilando otras connotaciones y convirtiéndose en el fantasma de la civilización (Maffesoli, 1997), una figura emblemática que encarna una ilusión compensatoria y una amenaza para las fronteras establecidas, imposible de controlar a causa de su domicilio itinerante. El Danubio, el Rubicón o la Gran Muralla china alimentaron la separación entre la civilización urbana letrada, basada en el sedentarismo, la burocracia y una jerarquía socioeconómica estratificada, y la barbarie atribuida a las culturas nómadas.

Pero la vida en movimiento y sin agricultura nunca fue una etapa hacia la civilización sino que fue desarrollándose como alternativa a ella. El problema estriba en la ruptura entre la tradición de esa alternativa y el icono del individuo perdido ante la nada. Filmes como *Gerry* se acogen a la tradición casi abstracta de obras como *La Région Centrale* (1971), del canadiense Michael Snow o el larguísimo *travelling* circular de Philippe Garrel en *La Cicatrice intérieure* (1970). Si, como señala Gaston Bachelard (1965, p. 42), “El espacio llama a la acción, y antes de la

acción la imaginación trabaja”, el personaje que, como un moderno Sísifo, vuelve a encontrar las mismas piedras en *La Cicatrice intérieure* es llamado a la inacción. La razón es que, en realidad, no hay espacio: a diferencia de lo que sucedía en el cine clásico, el desierto ya no es lo que Max Weber denomina una teodicea, es decir un paliativo de la sensación de contingencia o un espacio de disolución. Es, sencillamente, un deslugar como el fondo blanco de una pantalla, una proyección mental que, como indica Jean-Michel Frodon (2004), sólo pone en escena el caminar de los difuntos.



Gus Van Sant, *Gerry* (2002)



Philippe Garrel, *La Cicatrice intérieure* (1972)

La mirada ha sido, finalmente, concedida a personajes que, como Travis —o como los caminantes de *Gerry* o *Twentynine Palms* (2004), de Bruno Dumont— están muertos: es el contraplano del otro el que ha irrumpido definitivamente en la escenificación de lo que ya no puede ser, y con su caminar el espacio también se ha trocado en un completo fuera de campo del viaje. Con ello, es posible iniciar un trayecto que define la idea del nómada como suma de todos los atributos del otro. Buena parte del cine europeo actual no sólo recoge la idea de una

“crisis de la cultura” en el sentido que le conferían los escritores de la Viena de principios del s.XX, y cuyo espíritu recalca sensiblemente en el cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, sino que además escenifica la desazón de la vida moderna, el deterioro de una idea sólida del espacio y la desazón ocasionada por la experiencia de la simultaneidad de los medios de comunicación, que Baudelaire supo avanzar en *Any Where Out of this World* al afirmar: “Yo pienso que sería feliz en aquel lugar donde casualmente no me encuentro, y este asunto de cambiar de casa es el tema de un diálogo perpetuo que mantengo con mi alma”.

Terror al domicilio

Desde el Antiguo Testamento, una de las tensiones básicas es la querrela entre nomadismo y asentamiento, encarnada en el enfrentamiento entre Caín y Abel¹⁰. No hay que olvidar que las grandes religiones — judía, cristiana, musulmana, zoroástrica y budista— fueron cultivadas entre pueblos que había sido nómadas y que, no sólo cargaron sus doctrinas de metáforas pastoriles, sino que, con el tiempo, inventaron migraciones artificiales para sedentarios como el *Hajj*, la peregrinación a La Meca, o el Camino de Santiago. Los verdaderos nómadas, en cambio son notablemente antidogmáticos, pues el propio desplazamiento constituye la forma esencial de su catarsis religiosa, por lo común ligada a las prácticas chamánicas. Si, en última instancia, el propósito final de todas las creencias y prácticas religiosas es abolir la temporalidad y, por consiguiente, exorcizar el temor a la muerte, entonces desplazarse es la forma más elemental de trascendencia: a través del movimiento, el tiempo se convierte en otra cosa más tangible y fácil de controlar: el espacio.

“El gran asunto es moverse”, anotó R. L. Stevenson, pero no de cualquier manera sino a pie —o, como él mismo hizo, en burro, en *Travels with a donkey*—. La lentitud y las penurias no sólo aumentan el espesor narrativo del viaje (Aira, 2001), sino que además son consecuencia del desplazamiento a pie. En sus obras *Los trazos de la canción* (1994) y *Anatomía de la inquietud* (1997) el escritor británico Bruce Chatwin no sólo acometió el proyecto de estudiar la historia del nomadismo, sino que además defendió que la naturaleza del ser humano reside en el movimiento. La marcha bípeda, que hizo posible el desarrollo de la

10 La querrela entre nómadas y sedentarios es la misma que opuso al pastor Abel y el agricultor Caín, fundador de ciudades. Como convenía a un pueblo beduino, los hebreos tomaron partido por Abel. Yahvé encuentra su ofrenda de ‘lo mejor de su rebaño’ más aceptable que los ‘frutos de la tierra’ de Caín. El acto fratricida de Caín es juzgado como un típico crimen de asentamiento, y como castigo, Yahvé esteriliza sus campos y lo condena a errar en penitencia, ‘como fugitivo y vagabundo’.

mano hábil y el cerebro, es una adaptación, única entre los primates, que permite cubrir grandes distancias en la sabana y, que de acuerdo con Chatwin, es un motor constitutivo de nuestra naturaleza. Resultado de la represión de ese impulso merced al confinamiento es el desasosiego, la angustia, el *spleen* provocado por la vida en las ciudades, el exceso de información y la falta de movimiento.

La célebre afirmación de Pascal subrayando que todos los problemas del ser humano proceden de no poder permanecer quieto en una habitación define bien este malestar al que Baudelaire denominó “horror al domicilio”¹¹. De acuerdo con Chatwin, Maffesoli o John Urry (2000), hoy en día la pulsión nómada encarna el deseo de romper el confinamiento propio de la modernidad —el domicilio, la familia nuclear, la profesión, la identidad; lo que Foucault denominó la “asignación a residencia”—, una emergencia de esquemas plurales frente a su *reductio ad unum* positivista que ya no topa con la dureza del viaje, sino con una realidad líquida donde el camino, el centro de la vida nómada, se disuelve en favor de los no-lugares deshilvanados entre los que media el avión, o bien queda borrado por la experiencia de la simultaneidad a través de Internet. De resultados del encuentro con esta topografía líquida, la pulsión errante se desvía hacia la avidez iconofílica, el anhelo neurótico de lo nuevo o el instinto de acumulación, y el nómada se acaba resolviendo en figuras como la del turista que, como indica Zygmunt Bauman, ofrece sólo un tibio lenitivo al afán de fuga.

Así, cuando el cineasta británico Michael Winterbottom escenifica una sociedad futura y distópica en *Código 46* (Code 46, 2004), del mismo modo que cuando la también británica serie televisiva *Black Mirror* (2012-2013) expone una de las obsesiones contemporáneas: la seguridad. La obsesión por el accidente, que atenaza a buena parte de las cinematografías occidentales desde principios de los años ochenta ha dado paso a una estética de la prevención, explorada sobre todo por una cierta tendencia del cine estadounidense, de *Minority Report* (2002) de Steven Spielberg a *La noche más oscura* (Zero Dark Thirty, 2012), de Kathryn Bigelow. En su monumental ensayo *Esferas* (2003-2004), el filósofo Peter Sloterdijk sostiene que habitar es crear esferas, imagen de la que se desprende la configuración social como una verdadera estructura de espumas. Desplazarse en las sociedades occidentales es, en buena medida, deslizarse entre las acogedoras cáps-

11 También se le podría llamar “mal del infinito” (Durkheim), depresión o melancolía, y la cura prescrita por las diferentes tradiciones ha sido siempre el desplazamiento. El vasto análisis de la melancolía o “bilis negra” efectuado por Robert Burton subraya esta cuestión con una enorme amplitud de matices y una minuciosa investigación de la tradición. Véase: Burton (1991).

sulas de una enorme estructura de espuma cuyo rasgo más acusado es la discontinuidad. El conjunto de la sociedad, desde el punto de vista de Sloterdijk, podría ser leído bajo la imagen de una inmunología general cuya propia idea atenta contra el viaje como conocimiento del otro y como perpetua exploración del fuera de campo.

La programación genética, la dependencia de las pólizas de seguros de desplazamiento y la delimitación de una frontera tácita con respecto a los países más pobres convierten al personaje interpretado por Tim Robbins en *Código 46* en una plasmación del turista, noción que reaparece en filmes de otros realizadores europeos, como Wim Wenders. Sus “falsos movimientos” por entre las ciudades europeas, encubiertos bajo otras motivaciones, delatan una crítica a la mirada del turista que halla su reverso irónico en el Nanni Moretti de *Caro Diario* (1994) o en la imagen del *flâneur* aristocrático y cínico João de Deus, el personaje creado por el portugués João César Monteiro en sus últimas películas. El título de su filme póstumo *Va y viene* (*Vai e vem*, 2003), además de otros significados, concita la idea de un deambular reiterativo y circular sin objetivo en apariencia definido. Del mismo modo que el trabajador que abandona sus responsabilidades en *Lundi Matin* (2002), del georgiano Otar Iosseliani, para entregarse a un movimiento vital, alegre y fluido, João de Deus propone una reacción entre anárquica y dadaísta contra todos los valores sociales burgueses imperantes, una encarnación de todos los vagabundeos recogidos por Maffesoli en *Du nomadisme* (1997): el que concierne al domicilio, el religioso, el erótico o el polimorfismo de la identidad.

El principio carcelario

La forma-vagabundeo, tal como ha sido definida por el filósofo Gilles Deleuze en relación a la crisis narrativa del clasicismo hollywoodiense y el deterioro de las expectativas históricas provocado por la Segunda Guerra Mundial, tiene su más preclara expresión en los pasos perdidos del pequeño Edmund por entre las ruinas urbanas de un Berlín devastado por los bombardeos en *Germania, anno zero* (1947), de Roberto Rossellini (Deleuze, 1984, p. 289). Desligada de su inscripción histórica concreta, esa propensión al vagabundeo impregna también otros filmes del cineasta italiano: *Stromboli* (1949), *Europa'51* (1952) y, sobre todo, *Viaggio in Italia* (1953) consiguen que sea la propia construcción visual y narrativa del relato la que exprese la pérdida de los personajes en un entorno que carece de centro y orientación. Con esas películas, se abre una brecha definitiva entre el actor y un espacio que, como señala Alain Bergala (1990), ya no entraña una topografía concreta, sino que es un agujero, el páramo yermo legado por la guerra.

Esa brecha, de acuerdo con las tesis de Gilles Deleuze, es también la que separa la imagen-movimiento propia del cine clásico, de la imagen-tiempo del cine moderno¹², esto es, la constatación de la imposibilidad de domesticar la gran impermanencia del tiempo. De su relación con el entorno, los personajes interpretados por Ingrid Bergman en la citada trilogía de filmes de postguerra de Roberto Rossellini extraen un aprendizaje, aunque sea el de la mera aceptación resignada de la realidad —no en vano, y como subraya Núria Bou (1999), *Viaggio in Italia* contiene en su título la palabra viaje—. Movido por el trauma, el rostro femenino que mira se redime en el encuentro con un entorno que conserva las huellas trágicas de la historia. Aunque no sea lícito establecer una teleología evolutiva en la construcción del espacio, sí es posible afirmar que, en líneas generales, esa construcción de lo que resulta externo al individuo asume paulatinamente el signo de la desconfianza en los filmes de cineastas como Godard, Resnais, Rivette o Antonioni.



Michelangelo Antonioni, *Desserto Rosso* (1964)

El Eclipse (*L'Eclisse*, 1962), *La noche* (*La notte*, 1961) o *Desierto Rojo* (*Desserto rosso*, 1964), de Antonioni, convierten, como señala Domènec Font en *Paisajes de la modernidad* (2002), la errancia en la verdadera trama ficcional y escenifican la tensión de la disolución en el

12 En su ensayo audiovisual *Histoire(s) du cinéma* (1998), Jean-Luc Godard incide sobre la imagen del pequeño Edmund suicidándose al final de su vagabundeo como clara manifestación de una crisis de la imaginación. En efecto, Godard no sólo sitúa dicha secuencia en un punto de articulación capital de los diferentes episodios que conforman la indagación fenomenológica en la imagen que propone, sino que la subraya asociándola, mediante el montaje, a su contrario: el semblante de Gelsomina (Giulietta Massina) en *La Strada* (1954), de Federico Fellini, rostro en el que puede leerse la vindicación de la imaginación que resulta propia de Fellini.

fuera de campo, que se revela como el reverso temporalizado de la espacialidad del campo. A este respecto, resulta interesante comprobar cómo la trayectoria cinematográfica del húngaro Béla Tarr recoge, a la vez, diferentes líneas de desarrollo abiertas por el cine de la modernidad. La primera etapa de su labor, que comprende filmes como la opera prima *Nido familiar* (*Családi tűzfészek*, 1977), *El intruso* (*Szabadgyalog*, 1980) o *Gente prefabricada* (*Panelkapcsolat*, 1982) son piezas filmadas con rapidez, centradas en temas sociales y que parten de un peculiar dispositivo proxémico que se cifra en lo que Stéphane Bouquet (1997) ha denominado el “principio carcelario”, esto es, recluir a los actores en espacios cerrados, atajar las distancias entre ellos y efectuar un seguimiento centrado en el rostro, que lleva al citado crítico a anotar una elocuente frase de Emmanuel Lévinas para definirlos: “El modo por el cual se presenta el Otro, que supera la idea de lo Otro en mí, lo llamamos, en efecto, rostro” (Lévinas, 2002, p.74).

En una segunda etapa, que se abre con la adaptación televisiva de *Macbeth* (1982) y con *Almanaque de Otoño* (*Őszi almanach*, 1984), Tarr abandona la fijación en el rostro y, mediante la reclusión de diversos personajes en el espacio asfixiante de un apartamento y la utilización, incluso, de paredes transparentes, escenifica la esclavitud de las pasiones egoístas que les guían. El confinamiento no se revela como una consecuencia de la pobreza, sino del agotamiento de alternativas existenciales y se va haciendo más tenso en las posteriores películas, hasta llegar a *La condena* (*Kárhozat*, 1987). Ésta película, con la que comienza la colaboración entre el cineasta y el novelista húngaro Laszlo Krasznahorkai, abre una tercera etapa: largos planos secuencia, una fotografía en blanco y negro atenta a las texturas, sonido *off* que guía el movimiento de los planos y una constante dialéctica entre los espacios interiores —la habitación desde la que mira por la ventana el personaje de *Damnation*, los bares de empapelados claustrofóbicos— y unos exteriores desolados, inhóspitos, de largas calles sin asfaltar.

Tanto *La condena* como *Satantango* (1991), una pieza de más de siete horas de duración sobre la desintegración de una granja colectivizada, se escenifican con movimientos de cámara fluidos que se desarrollan sobre un suelo particularmente gris y baldío, una tierra que queda removida por la lluvia al final del primero de los filmes citados. Las penosas caminatas de Irimías y los granjeros en *Satantango* transmiten la pesadez del esfuerzo cotidiano, mientras que la secuencia de Valuska corriendo sobre las vías y bajo el helicóptero en *Las armonías Werckmeister* (*Werckmeister harmoniak*, 2000) —adaptación de la novela de Krasznahorkai *La melancolía de la resistencia* (*Az ellenállás melankóliája*)— y el caminar del granjero y el caballo al principio de *El caballo*

de Turín (2009) constituye el preciso reverso del enclaustramiento de los primeros filmes del cineasta, que transmiten la sustitución de la noción orgánica “casa” por el estatismo opresivo de los apartamentos de nuestras sociedades contemporáneas, a los que Paul Claudel denominó “agujeros convencionales”¹³.



Béla Tarr, *El caballo de Turín* (2011)

Hasta el fin del mundo

La amenaza de un inminente Apocalipsis que gravita sobre *Las armonías Werckmeister* recuerda a la de *Sacrificio* (*Offret*, 1986), de Andrei Tarkovski, y los movimientos a los del poeta que protagoniza *Nostalgia* (*Nostalghia*, 1983) por territorios italianos. El cine de Tarkovski, a contracorriente de buena parte de las representaciones contemporáneas, trata de devolver al individuo la raíz de su relación fenomenológica con las imágenes poéticas, de modo que los cielos, las sendas, los arroyos y las casas adquieren la pregnancia telúrica de una experiencia originaria. Esa voluntad aurática, que a menudo sustituye el esquema del viaje completamente cerrado por un reconocimiento del paisaje, halla su opuesto en el deslugar absoluto de *Stalker* (1979), un filme de ciencia ficción desarrollado en torno a “la zona”, un no lugar que, lejos de expandir su naturaleza anómica, dota de pleno sentido al mundo exterior.

13 En *Oiseau noir dans le soleil levant*, Claudel escribe “Nuestro cuarto parisien, entre sus cuatro paredes, es una especie de lugar geométrico, un agujero convencional que amueblamos con estampas, cachivaches y armarios dentro de un armario. El número de la calle, la cifra del piso fijan la localización de nuestro ‘agujero convencional’, pero nuestra morada no tiene espacio en torno de ella ni verticalidad en sí” (In: Bachelard, 1965, p. 58).

El magisterio de Tarkovski recalca sobre las imágenes de Aleksandr Sokurov, un cineasta animado por la tentativa de trocar las relaciones entre espacio y tiempo en universos animados por el misterio. Si un filme como *El arca rusa* (*Russkly kovcheg*, 2002) está prendido por una visión dinámica y benjaminiana de la filosofía de la historia, el desierto canicular y rojizo de *Días de eclipse* (*Dni zameniia*, 1988) o las perspectivas imposibles de *Páginas escondidas* (*Tikhiye stranitsy*, 1993), que convierten en forma visual la prosa rusa del XIX muestran una tensión de vagabundeo y un aprecio hacia el lugar remoto y hacia la mies mecida por el viento que invocan tanto al Flaherty de *Man of Aran* (1934) como a las imágenes de Dovjenko. Del mismo modo, el cineasta se acerca a la vida de los soldados apostados en las fronteras rusas en el documental *Voces espirituales* (*Dukhovnye golosa*, 1995), insistiendo sobre la aridez de la tierra y de sus ruinas como motor de una poética que da forma, a su vez, a una metafísica sociológica del individuo solo deambulando sobre la tierra.

El filme que lleva más lejos la imagen del vagabundeo es *Madre e hijo* (*Mat i syn*, 1997). El pesado circular del joven que camina con la madre moribunda en sus brazos invoca un universo deudor del romanticismo alemán. Las imágenes anamórficas apoyan una sensación líquida en la que el entorno idílico —*locus amoenus*— que abría *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*, 1962) de Tarkovski se transmuta en una lectura pictórica de la muerte y la compasión. No hay desarrollo narrativo; el tiempo desaparece y el espacio se aplana, en mayor medida que en *Padre e hijo* (*Otets i Syn*, 2003). Las sendas por las que el hijo lleva en brazos a la madre se convierten en meros trazos sobre la pantalla, de modo que el viaje queda completamente reducido al vagabundeo. Si vivir es, como señala Hölderlin, habitar la tierra, en ausencia de camino y de movimiento sólo queda la muerte, acogida por el canto de un crepúsculo que evoca la luz de Caspar Friedrich.



Aleksandr Sokurov, *Madre e hijo* (1997)

Quizá uno de los puntos en común entre Sokurov, y las dos filiaciones que, a través de Dojenko y Artzavad Pelechian por una parte y Tarkovsky y Paradjanov por otra, lo ligan a una cierta tradición del este es el motivo de la pérdida en la tormenta, en el temporal. Que Sokurov haya argumentado en más de una ocasión que la raíz de su cine es tanto la pintura como la memoria de las retransmisiones de clásicos rusos a través de la radio en su infancia explica que las claves visuales de sus representación del deambular residan en la literatura. En algunos de los mejores cuentos rusos, como *La tormenta* (1830), de Pushkin, *Una tormenta de nieve* (1854), de Tolstói, y *En el camino* (1886), de Chéjov, el temporal que, en un primer momento, arranca de la tierra perfumes arcillosos e invita a gozar la solidez en el fondo de la materia primordial de los caminos, acaba por tensar y desecar el aire. Ciega, con la nevisca, el lindar del suelo sobre el que se trazan las fronteras y suspende, en suma, la imagen del desplazamiento y, con ello, la continuidad secuencial del tiempo.

Como ellos, o como el Tarkovski de *Andrei Rublev* (1966), Sokurov se ocupa, a la vez, de los cielos y de los pequeños detalles del manto otoñal de hojarasca. A medio camino entre ambos, el hombre descubre su propia naturaleza en la proximidad de la muerte. Eso es lo que le sucede al militar de *Soldier's Dream* (*Soldatskly son*, 1995), una de las cinco partes de *Voces espirituales*. Este documental, al igual que *Confession* (*Povinnost*, 1998), se organiza conforme a la estructura de un diario, y permite a Sokurov abordar la situación de los jóvenes soldados rusos en los confines de Afganistan. *Maria* (*Mariya*, 1978-1988), otro de los documentales del cineasta, se acerca a la vida de una campesina que cultiva el lino. La segunda parte, en blanco y negro, parece resonar sobre el apartado hogar de los Belov que Viktor Kossakovsky retrata en *Belovy* (1993). Los largos planos del cielo, la tierra, el río o los pozos petrolíferos que abren el documental ahondan en búsqueda de lo sagrado a través de la imaginación de la materia. La danza final de Ana, cantando y llorando mientras su anciano hermano, borracho, yace sobre el suelo de la cocina, resume el sentido de la tragedia de la reclusión en la casa apartada.

La dureza del clima de la estepa siberiana convierte cualquier esfuerzo en una odisea, como Sergei Dvorstevoy atestigua en *Bread Day* (*Chlebnyy den*, 1998). El plano-secuencia inicial sigue, durante once minutos, el modesto éxodo de la pequeña comunidad, que empuja hasta el pueblo la vagoneta del pan recién llegado. El pleno sentido de viaje que tiene ese trayecto, con la dimensión trágica que implica la insensatez de empujar un enorme peso para transportar sólo una pequeña cantidad de pan, expone la atracción de algunos cineastas europeos,

entre los cuales también se cuenta Raymond Depardon con su tríptico *Profils paysans* (2001-2005), hacia el verdadero substrato subconsciente y con frecuencia olvidado de la cultura europea: el mundo rural y agrícola, ese entorno ajeno a las fronteras de la metrópolis y ligado a formas de vida arcaica cuya descomposición ha recogido John Berger en su conocido y brillante texto *Puerca tierra* (1989).

Esa tierra es, asimismo, la que alimenta la búsqueda del viaje crepuscular que Manoel de Oliveira escenifica en *Viaje al principio del mundo* (*Viagem ao princípio do mundo*, 1996), una película teñida por la *saudade* y un doble viaje: el del actor francés Afonso en busca de sus raíces en el norte de Portugal y el del anciano Manoel, que se despide de los escenarios de su infancia. Como en otras películas de Oliveira, el pasado, el presente y el futuro conviven, pero no a través de recursos formales externos, como en las indagaciones históricas y metafóricas del cine de Angelopoulos, sino mediante los propios mecanismos de la ficción, que orienta a cada uno de los personajes hacia un tiempo diferente. Del encuentro entre el “haber-sido”, el “hacer-presente” y el “por-venir” surge una temporalidad profunda que reverbera sobre un espacio que se hace pregnante. En *Viaje al principio del mundo*, las carreteras, contempladas desde el parabrisas trasero del automóvil, desembocan siempre en hogares donde se manifiesta la tensión narrativa entre el viajero, que puede dar noticia de lo que está lejano en el espacio, y el campesino sedentario, que ha visto desfilar impasible el ciclo de las estaciones y es el testigo de lo que ha quedado alejado en el tiempo.

Palabra y utopía

La forma narrativa del desplazamiento puede vindicar el propio movimiento —es el caso de la obra del escritor Blaise Cendrars— o bien puede ver el viaje como condición necesaria para los encuentros —como sucede con Joseph Kessel—. Sin embargo, hubo un tiempo en el que escaseaban las imágenes de allende las fronteras —cuestión que el escritor César Aira ha tratado al glosar la vida del pintor Rugendas en el bellísimo libro *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000)— y en el que el viaje, además de ser conquista y exploración de territorios distantes, podía ser también una recorrida a través de las raíces de la cultura en el continente europeo. Con el nombre de *Grand Tour* se conoce a un itinerario que los ciudadanos de buena posición realizaban, desde el siglo XVII y hasta el XIX, como complemento de su formación y que anudaba diferentes lugares del interior de Europa y del Mediterráneo¹⁴.

14 La expresión *Grand Tour* fue acuñada por Richard Lessels, que realizó el circuito de Italia cinco veces entre 1637 y 1668, si bien el trayecto no se institucionalizó hasta 1650.

Si bien muchos de los trayectos erráticos de los personajes de Wim Wenders por los *terrains vagues* europeos pueden verse como la versión líquida, discontinua y perversamente desligada de la tradición del *Grand Tour*, el recorrido que Manoel de Oliveira plantea en *Um filme falado* (2003) supone un brillante encuentro entre la palabra y el paisaje. Éste aparece como una sucesión de postales casi estáticas, mientras el relato histórico deja claro que el viajero es, con frecuencia, alguien que parte con un libro para escribir otro, o para filmar una película: cuando Colón llega a América, lo hace de la mano de Ptolomeo y Pierre d'Ailly; los conquistadores españoles recrean historias griegas en el nuevo continente; Bougainville denomina Nueva Citera a Tahití. Oliveira también parte cargado de libros, y a tal extremo cobra importancia la palabra como medio de invocación que, al menos un tercio del filme está ocupado por una versión contemporánea de los discursos lucianescos o coloquios eruditos clásicos¹⁵, con los personajes debatiendo a bordo del barco que les lleva de un puerto a otro.

A pesar de no ser un relato de época, *Um filme falado* recrea el nudo histórico, en pleno s.XIX, en el cual la visualidad del viaje queda completamente transformada: en primer lugar, los transportes permiten un tipo de viaje basado en la etapa —el puerto, la estación—, en segundo lugar la reproductibilidad técnica alienta una difusión cada vez mayor de estampas y grabados cuando no de daguerrotipos y, finalmente, la literatura transforma la noción de desplazamiento. En *El Rin*, Víctor Hugo no muestra imágenes fijas, sino un universo natural en perpetua transformación. Lamartine, por su parte, introduce la transcripción de la mirada en *Voyage en Orient* (1835), y relata su viaje como si un espectador fuese viéndolo todo desde la ventanilla de un tren. Gérard de Nerval reconoce las debilidades de los viajeros, la dificultad para comprender al otro, y en *Lorely* (1852) trasciende la mera descripción de lugares y edificios, de manera que propone una especie de viaje en fuera de campo. Pero es Flaubert quien revoluciona por completo la manera de mirar y crea una mirada móvil que no es indiferente, ni

15 Esos discursos constituyen una tradición y un género que se identifica con la sátira menipea o la anatomía, cultivada por Verrón, Petronio, Apuleyo o, más tarde, Erasmo o Voltière. Actualizada y en su forma larga, reaparece en las obras de Swift, Rabelais, en *Bouvard et Pecuchet* de Flaubert o en la *Anatomía de la melancolía* de Burton. Es, además, frecuente encontrarla mezclada con otros géneros de ficción como el romance —Rabelais, *Moby Dick* de Melville— o la confesión —*Sartor Resartus* de T. Carlyle—, o bien en co-constituciones ternarias de novela, romance y anatomía, como es el caso del *Quijote*. Véase: Frye (1977).

arrogante ni pierde su identidad en un control perpetuo del punto de vista¹⁶.



Manoel de Oliveira, *Um filme falado* (2003)

Así como en *Um filme falado* se recrea la tensión entre las formas literarias, la imagen estática y el ojo de la modernidad enciclopédico de Flaubert, *Palavra e utopia* (2000) relata la vida del padre António Vieira, predicador portugués del s.XVII al que Pessoa llamó “monarca de las letras portuguesas”, con una puesta en escena similar: el desplazamiento visual está guiado por la palabra. Con el mismo criterio empleado a la hora de filmar la música en *Crónica de Ana Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968), Oliveira filma la itinerancia de la palabra y deja espacio a la imaginación recuperando, como en *Um filme falado* o como en *Cristóvão Colombo. O Enigma* (2007), una visualidad que, en el marco contemporáneo, resulta revolucionaria, por cuanto se adentra en las ruinas de la modernidad sólida. La imagen del viaje, que rehuye el pintoresquismo¹⁷ y el exotismo, se concentra en el preciso detalle de la popa de un barco que avanza, que transfiere un imaginario de la resistencia a la aventurosa vida del religioso y sus numerosos traslados desde Portugal hasta Brasil.

16 A pesar de ser un viajero infatigable, Flaubert no escribió, propiamente, ningún relato de viajes, si bien su experiencia está presente en la necesidad de visualizar los espacios en todas sus novelas. Durante su viaje por Egipto y Nubia, su compañero de viaje Maxime Du Camp llevaba un aparato para tomar daguerrotipos, pero Flaubert lo rechazaba: “Ce n'est jamais cela que l'on a vu”. Y, años después, mientras escribe *Salammbô*, se bloquea al no poder visualizar Cartago y parte en viaje hacia Túnez y Argelia.

17 El término pintoresco corresponde a un ideal romántico acerca de lo que es “digno de ser mostrado”, tal como se refiere a ello Stendhal en *Mémoires d'un touriste* (1937). Entre los siglos XVIII y XIX, infinidad de relatos de viaje comienzan con el epígrafe “Viaje pintoresco a...”. Para un examen más detallado de esta noción que empieza a transformarse a mediados del XIX, véase: Moussa (2004).

El viaje, para Oliveira, es a menudo el trayecto que explica la transformación de los cuerpos en palabras, en literatura. Del mismo modo que la protagonista de *La Carta* (*A Carta*, 2001) comienza siendo un retrato oval robado por Pedro Abrunhosa y acaba convirtiéndose en una carta leída por una tercera persona, *Quinto Império. O Ontem como hoje* (2004) expone el gran mito configurador del Portugal literario moderno: la desaparición del rey Don Sebastián y la promesa de su retorno, una vez más un viaje hacia la palabra¹⁸. El trabajo de Oliveira sobre el desplazamiento y la palabra resulta único en el contexto europeo, si bien existen otros muchos autores que se han acercado a ese nexo desde ángulos diversos: Jean-Marie Straub, que apuesta por reducir el equipaje cinematográfico del anclaje histórico en un acercamiento complejo a las cosas y su sentido; Claude Lanzmann en su ejercicio de invocación de la memoria sobre el holocausto, de *Shoah* (1985) a *El último de los injustos* (*Le dernier des injustes*, 2013) o Chantal Akerman, que en *La folie Almayer* (2011) recrea en términos de pérdida el universo literario de Joseph Conrad y en *La cautiva* (*La Captive*, 2000) adapta la prosa de Proust.

Los vagabundeos de Simone en pos de Ariane en *La Cautiva* se acogen al mito de Orfeo, que desciende a los infiernos para rescatar a Eurídice, y al modelo establecido por Hitchcock en *Vértigo* (1958). Al contrario de lo que sucede con Oliveira, es el relato —*La Prisonnière*— el dispositivo que conduce a los personajes desde la literatura hasta la gestación de una memoria audiovisual que fragua en las poderosas imágenes filmadas en *Super 8* en la misma playa en la que se sumerge finalmente el personaje femenino. La tensión pascaliana entre espacios interiores y exteriores, tan característica del cine de Akerman, reaparece aquí sublimada por el texto literario. La adhesión a los espacios cotidianos es, precisamente, lo que Akerman vindica cuando suscribe: “*On voit une rue et alors. On a l’habitude de voir une rue, alors pourquoi montrer une rue. Justement parce qu’on a tant l’habitude de voir une rue q’on ne la voit plus*” (edición de 2004).

Fronteras

Junto con las metáforas líquidas de Bauman y Bartra, y la fenomenología de las espumas de Sloterdijk, es posible mencionar un tercer fenómeno de gran alcance que afecta a la definición de la topografía con

18 La desaparición del monarca en la Batalla de Alcazarquivir hizo cundir la promesa de su regreso a lomos de un corcel blanco para instaurar el Quinto Imperio que debía suceder a los imperios griego, romano, cristiano y anglosajón. Este mito ha recaído en la cultura moderna a través de autores como Pessoa. Acerca de la itinerancia en la cultura portuguesa y el sebastianismo, véase: Durand (1986), Valensi (1992), Maffesoli (1997, p. 48 y ss.).

la que se enfrentan las representaciones cinematográficas contemporáneas del desplazamiento: la llamada “suburbanización de la esfera pública” y la creación de “espacios transicionales”. Como señala Roger Silverstone (1996, p. 95), la industrialización contribuyó a consolidar la ciudad como espacio de yuxtaposición, como lugar de coexistencia de diferencias pero no de mezcla, algo también subrayado por François Ascher en *Métapolis ou l’avenir des villes* (1995). Un segundo paso evolutivo llegó con la creación de los suburbios y zonas residenciales, que aunados al desarrollo de las comunicaciones contribuyeron a abolir la idea de espacio y tiempo, así como la diferencia. La estandarización del espacio habitable, polarizada por el espacio transicional, proyectivo y constante de la televisión, constituye la imagen misma de las espumas de Sloterdijk mediante el alineamiento de unidades nutridas por el incesante flujo televisivo.

Así, si el mito tuvo su escenario privilegiado en la casa aislada, la tragedia encontró su forma en la aldea, la epopeya cundió como el desplazamiento entre localidades diversas y la forma narrativa de la novela creció al amparo de la ciudad, cabe preguntarse ¿Cuáles son las formas narrativas del suburbio o barrio residencial? Una respuesta puede venir dada por las tres modalidades de “no-espacio” que distingue Margaret Morse (1990): el salón de casa vectorializado por la televisión, el supermercado y el automóvil —verdadero hogar itinerante prendido por un cinetismo que permite desplazarse al ritmo del flujo de las imágenes— se revelan como los polos de la espacialidad contemporánea. Son terrenos parcialmente irrealizados que no tienen una ubicación precisa y permiten desarrollar actividades de forma semiautomática. Resulta interesante, dejando de lado la televisión, la aparición de estos espacios, retratados en su manifiesta contingencia, en el cine de Chantal Akerman, desde *Je, tu, il, elle* (1974) hasta sus últimos trabajos, pasando por *Jean Diehlman 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), cuyo título lleva implícita la “asignación a residencia” antes mencionada.

Los personajes de Akerman aparecen a menudo confinados en espacios internos, azorados por el desasosiego que proyectan cuando circulan por la carretera o se dirigen a otro interior. Los movimientos, además, son el eje del filme sobre la inmigración *Histoires d’Amerique* (1988), sobre la diáspora judía, o de las películas *Del Este* (*D’Est*, 1993) y *Del otro lado* (*De l’Autre côté*, 2002). En *Del Este*, Akerman contruye un fascinante catálogo gestual de su viaje por la Europa del Este poco después de la caída del muro, mientras que *Del otro lado* confronta su “cine de los desplazamientos fluídos” con la vasta extensión de la frontera entre Estados Unidos y México. Por otra parte, *Sud* (1999)

cristaliza en una de las secuencias más devastadoras del viaje en el cine contemporáneo: la filmación ininterrumpida de los cinco kilómetros de carretera de Texas a lo largo de los cuales tres criminales racistas arrastraron en 1998 a un hombre afroamericano, James Byrd Jr., atado a una furgoneta hasta matarlo.

En un balance perpetuo entre movimiento y reclusión, *Allá (Là-bas)*, (2006) conduce el ojo móvil de la cineasta al encierro en un piso de Tel Aviv, desde cuyas ventanas filma cuanto la rodea, tratando de reconstruir tanto la exterioridad de la historia como su propia intimidad. Esa polaridad interior/exterior que tanto preocupa al cine contemporáneo tiene uno de sus exponentes más poderosos en el portugués Pedro Costa, capaz de sumergirse en la cotidianidad de Vanda en su alcoba verdosa del barrio de Fontainhas durante más de un año en *La habitación de Vanda (No Quarto da Vanda)*, (2000), en un estudio de grabación con la cantante y actriz Jeanne Balibar en *Ne Change rien* (2009) o en la sala de montaje de los Straub en *Où gît votre sourire enfoui* (2001); Kossakovsky, capaz de llevar al espectador a lugares remotos desde *Belovy* hasta *¡Vivan las antípodas!* (2011), se confina en *Tishé!* (2003) en la exigua ventana de un inmueble, y Jean-Claude Rousseau retrata a un viajero solitario en una habitación de hotel turinesa en *Lettre à Roberto* (2002).



Pedro Costa, *No quarto da vanda* (2000)

Cuanto en el cine portugués está vinculado a la figuración del mar como continente de historias y como espacio límite, como ha señalado Glòria Salvadó (2012), cristaliza en un perpetuo contraplano con la representación de la muerte. De Antonio Reis y Margarita Cordeiro a Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues y João Nicolau, el espacio límite se declina como una alteridad que quizá tiene su exponente más manifiesto en el estrecho vínculo entre Pedro Costa, el barrio de Fontainhas y sus habitantes. La búsqueda paulatina de una forma de acercarse a la joven Vanda, después de *Ossos* (1997) no sólo supone un acercamiento a su encierro, sino también la plasmación del distrito como un gigantesco barco a la deriva. En la imagen de Ventura buscando a Vanda entre los nuevos edificios de protección oficial relumbrantes y bajo un cielo negro en *Juventude em marcha* (2006) toma cuerpo una idea de pérdida, capaz de renovar esa tensión entre exterior e interior en una película como *Cavalo Dinheiro* (2014), que confina a Ventura al límite, a aquello que Heidegger denominaba el *stimmung* entre el yo y el otro entre los sombríos pasillos de un asilo.

En un mundo como el contemporáneo, marcado por el distanciamiento con respecto al tiempo y al espacio, la ruptura de la “seguridad ontológica”¹⁹ y la inflación de las imágenes, parece posible entender que algunos cineastas entiendan el desplazamiento bajo un modelo cercano a la instalación conceptual, e incluso que otros, como Olivier Assayas, expongan la inversión del viaje a la que está expuesta el individuo en la “era del acceso”²⁰: es la falsa espacialidad de las imágenes la que viaja a través del él, y no al revés. Incluso cuando se expone un desplazamiento real como el de Seymour, el protagonista de *La vie nouvelle* (2003), de Philippe Grandrieux, éste puede acabar resolviéndose en un itinerario vicario, en segundo grado y en un entorno casi amniótico de imágenes-sensación. El recorrido de Seymour tras los pasos de una prostituta por Bulgaria relee el mito de Orfeo en el límite oriental de las fronteras de Europa y con una estética de pesadilla que busca captar el intervalo entre las imágenes, recrear en el espectador un estado crepuscular.

La persistencia de un deseo de desplazamiento, bien inhibida o bien confrontada con una realidad en la que las penurias del viaje han desaparecido, fue subrayada y prefigurada por los cruceros de Raymond Roussel, que viajaba por todo el planeta sin salir en ningún momento del camarote del barco. Esa desnaturalización de los espacios, que en la actualidad permite que una persona pueda desplazarse desde Ma-

19 De acuerdo con la expresión de Anthony Giddens (1990).

20 Según la expresión del economista Jeremy Rifkin (2000).

drid a Berlín y luego a Tokio sin salir de esferas idénticas como la habitación de hotel, la sala de aeropuerto, la cabina del avión o automóvil hace que incluso un viaje como el que expone Claire Denis en *L'Intrus* (2004), adaptación del ensayo homónimo de Jean-Luc Nancy, desde Suiza hasta Corea y la Polinesia, transmita una sensación de frialdad. A pesar de la dramática búsqueda del protagonista, Trebor, pese a la representación del Otro a través de la figuración del trasplante y el encuentro con territorios desconocidos, su andadura no busca un verdadero fuera de campo distante. El relato del viaje no es, desde el punto de vista benjaminiano, aurático, pues no acoge ni manifiesta lejanía alguna en la proximidad del acto narrativo.

Arqueologías del viaje

Puesto que lo auténtico del viaje estriba en lo irrepetible de cada momento de la experiencia que depara, la *world literature* y la generación de escritores de viajes surgida en torno a los años setenta se planteó buscar modelos que permitiesen redefinir las coordenadas del movimiento, formas en ocasiones poéticas, donde las impresiones subjetivas desbordan las trazas del espacio y del tiempo²¹. De entre todos los cineastas contemporáneos, quizá sea Werner Herzog es el que, con mayor empeño, ha intentado recuperar la plenitud del sentido del viaje, y la quiebra del pintoresquismo del paisaje en una búsqueda incesante de fórmulas a medio camino entre el documental y la ficción. Si la noción de paisaje se ha afirmado a partir de su elaboración como género pictórico y de la famosa ascensión de Petrarca al monte Ventoux²², es el movimiento, el trayecto y la pulsión de caída lo que lleva a Herzog a imponer una tensión de verticalidad sobre los horizontes hasta los que conduce su cámara.

De cada una de las aperturas de los largometrajes más representativos de Herzog, como *Aguirre, la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) o *Fitzcarraldo* (1982) podría decirse algo similar: la niebla, ritmada por la vibración de los acordes del grupo musical Popol Vuh, invita a una arqueología de la bruma; posibilita ahondar en una compleja formulación espacial donde las ruinas de Machu Picchu no aparecen interpretadas, bajo la perspectiva y el esplendor que hubiese anhelado el doble gesto de un Petrarca, atalayando toda su amplitud y volviéndose luego hacia sí mismo, sino como un segmento a partir del

21 El *Viaje a Armenia* de Ossip Mandelstam sirvió de modelo a Bruce Chatwin para escribir *En Patagonia* (*In Patagonia*, 1976), libro clave en la moderna literatura de desplazamientos, donde los retazos inconexos de Mandelstam se funden con una idea fotográfica del instante decisivo —término popularizado a partir de los trabajos de Cartier-Bresson— de cada persona o lugar retratado.

22 Véase, entre otros: Besse (2006).

cual reconstruir la hostilidad mineral de una montaña. Pero la dureza, en su primer *no*, no se perfila para Herzog como una exclusión, sino como una invitación a un ir contra, a desafiar el tiempo del granito.

Ese ir contra, la voluntad de intensificar la resistencia en torno al viaje se configura, para los personajes de Herzog, como la raíz de un esfuerzo por sustraer peso a la materia, a partir del modelo proporcionado por los deslizamientos aéreos del saltador de esquí Steiner en *Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (*El gran éxtasis del escultor de madera Steiner*, 1974). De igual manera que el vuelo de este deportista, la mayor parte de ícaros en los que Herzog detiene su atención se accidentan o tienen que abortar su quimérico proyecto por la muerte de alguien cercano: en *Flucht aus Laos* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997), Dieter Dengler —figura en la que también se inspira *Rescue Down* (2007)— regresa a las selvas de Laos donde fuera abatido durante su primera misión como piloto en la guerra de Vietnam; *Julianes Sturz in den Dschungel* (*Winds of Hope*, 2000) recrea un episodio semejante al seguir los avatares del único superviviente a un accidente aéreo en la selva peruana en 1971, un vuelo que el propio Herzog estuvo a punto de tomar durante la filmación de *Aguirre*, y *The White Diamond* (2004) resigue el empeño del Dr. Dorrington por elevar su artefacto sobre las copas de los árboles selváticos de la Guyana.

La voluntad arqueológica cristaliza, en este último caso, en la nostalgia por la época dorada de los grandes dirigibles, pero son probablemente otras dos películas, *Gasherbrum, Der leuchtende Berg* (1985) y *Grito de piedra* (*Cerro Torre: Schrei aus Stein*, 1991) las que concitan los afectos de Herzog por la dialéctica del ascenso. A la pregunta ¿Por qué ascender montañas? ¿Por qué deslizarse por grietas y paredes verticales?, el escalador Reinhold Messner responde que debe hacerlo para llevar a cabo trayectos que no puede dejar de imaginar: imaginar primero y actuar después; satisfacer la lógica esencial del camino como aprendizaje imaginario tantas veces señalada por Bachelard. Es en ese itinerario, que configura toda la prosa visual de Herzog, donde sus recorridos se revelan como relatos de tiempos plenos, como Odisseas, frente a las búsquedas de tiempos perdidos, las *Ilíadas*, hacia las que apuntan desplazamientos mercuriales como por ejemplo los de Wenders.

Para Herzog, motivos como el alpinismo no son la ocasión de cantar la voluptuosidad dulce y difusa del éter, el aire puro al que Rousseau se refería en *La nueva Eloísa*, sino por el contrario, el *pathos* sobre el que se alza una poética nietzscheana de la acción emparentada con los *Bergfilm* o filmes de montaña de los años 30. La de Herzog

es una poética del viento, en la que el viaje siempre se supedita a la voluntad de hallar lo que Hoffmannsthal denominara la “imagen que libera”. Los molinos batiendo sus aspas que reaparecen desde *Lebenszeichen* (*Signos de Vida*, 1968) hasta *The Wild Blue Yonder* (2005) concitan no solo un imaginario ligado al *Sturm und Drang* alemán sino también un vínculo secreto con *El Quijote* de Cervantes, la plenitud de una imaginación capaz de reinventar la geografía y el viaje. Desde *El enigma Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974) hasta *Encuentros en el fin del mundo* (*Encounters at the End of the World*, 2007) o *Grizzly Man* (2005) se reiteran unas mismas preguntas ¿Cómo plasmar la proyección anímica en la geografía y la ruptura simultánea que se plantea en personajes como Treadwell en *Grizzly Man* o como el extraterrestre de *The Wild Blue Yonder*? ¿Cómo efectuar el registro del paisaje en movimiento y de su búsqueda?



Werner Herzog, *La Soufrière* (1977)

La *arqueología de la imagen* que propone Herzog exhibe la misma voluntad que Stendhal anota en las *Mémoires d'un touriste* (1837), la necesidad de trascender el pintoresquismo y de vulnerar, a través de la insistencia en la aventura, el tópico de que “no se viaja por viajar, sino para haber viajado”. Así, incluso la crónica de indias sobre la que se sustenta *Aguirre* se inviste de la fuerza en presente del cuaderno de notas, del esbozo turneriano, de un procedimiento que lo emparenta con los pintores viajeros del s. XIX. Como le sucede al pintor Rugendas, herido de muerte a causa de un rayo y empeñado por captar sobre sus cuadernos la agitación de los terremotos mendocinos y el fragor de los ataques de los indios, los malones, el esbozo cobra toda su fuerza frente a la amenaza de la propia muerte. Es en ese punto donde el vigor de Herzog se encuentra con el rigor documental de un autor como Johan van der Keuken, cuya última película, *Vacances Prolongées* (2000) expone un recorrido a lo largo de todo el planeta acuciado

por una enfermedad terminal, en busca de algún tipo de remedio para paliar su dolencia.

El docu-diario de Van der Keuken atestigua cómo la presencia real y cercana de la muerte resuelve y cierra la configuración de un vagabundeo en que la propia cámara se hace nómada, se desplaza a confines exóticos reconociendo la vida en los rostros ajenos, y le transfiere la dimensión de una tragedia clásica. Constituye, sin embargo, una llamativa excepción en una era marcada por el eclipse del viaje tradicional. Al tratar de dar respuesta a la pregunta ¿en que piensa el viaje y el paisaje cinematográfico europeo contemporáneo?, la expresión “cine de los fluidos” podría servir para denominar al orden de la representación que acompaña a muchos de los filmes mencionados, si bien en cada caso la necesidad de movimiento se formula de manera muy diferente. Existen vectores fundamentales que se derivan de lo expuesto —el desplazamiento mercurial sobre un suelo herido invocado por Bartra o la ubicación de la cámara y el espectador en el fuera de campo del viaje tradicional como expresión del deterioro de la concepción sólida y continua del espacio— si bien la cuestión última a la que apunta la redefinición del viaje y la pulsión nómada es, en última instancia, un cambio en la percepción del binomio exterioridad / interioridad y en el dispositivo de la imaginación estrechamente ligado a la experiencia cotidiana de habitabilidad, que explica tanto las imágenes pictóricas de Sokurov y la metafísica de la aventura de Herzog como las despobladas soledades de Akerman o Costa.

Bibliografía

- Aira, C. (2000). *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Aira, C. "El viaje y su relato" (2001). En: *Babelia*. Suplemento cultural del diario *El País*, Sábado, 21 de julio de 2001.
- Akerman, C. (2004). *Autoportrait*. París: Centre Pompidou-Cahiers du Cinéma.
- Ascher, F. (1995). *Métapolis ou l'avenir des villes*. París: Odile Jacob.
- Astre, G. & Hoarau, A. P. (1997). *El universo del western*. Madrid: Fundamentos.
- Augé, M. (1998). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Breviarios Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- Bartra, R. (2004). "Culturas líquidas en la tierra baldía". Conferencia pronunciada en el ciclo Fronteres. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), 23 de febrero de 2004. Recogida en: VV.AA., *Fronteres*. Barcelona: CCCB: 135-145.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México D. F.: Fondo de Cultura Económico.
- Bauman, Z. (2003). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Madrid: Gedisa.
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos*. Barcelona: Tusquets.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bautier, A.-M. (1988). "Phantasia-imaginatio. De l'image à l'imaginaire dans les textes du haut Moyen Age""", en: VV.AA., *Phantasia-Imaginatio*. Vº Colloquio Internazionale. Roma, 9-11 Gennaio, 1986. Atti a Cura di M. Fattori e M. Bianchi. Roma: Edizioni dell'Atenea(Lessico Intelletuale Europeo, XLVI): 81-104.
- Bergala, A. (1990). *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Bruselas: Yellow Now.

- Berger, J. (1989). *Puerca Tierra*. Madrid: Alfaguara.
- Besse, J. (2006) *Voir la terre: six essais sur le paysage et la géographie*. París: Actes Sud.
- Bou, Núria. (1999). "El trànsit entre el classicisme i la modernitat". *Formats*. Revista de Comunicació Audiovisual. Universidad Pompeu Fabra, nº 2: <http://www.iaa.upf.es/formats/formats2>.
- Bouquet, S. (1997). "La Splendeur de Béla Tarr". *Cahiers du cinéma* nº 510 : 57-59. Febrero de 1997.
- Burton, R. (1991). *The Anatomy of Melancholy: what it is, with all the kinds, causes, symptomes, prognostickes & severall cures of it / by Democritus Junior*. Kila (Mont.): Kessinger.
- Chatwin, B. (1976). *In Patagonia*. Londres: Jonathan Cape.
- Chatwin, B. (1997). *Anatomía de la inquietud*. Barcelona: Anaya & Mario Muchnik.
- Chatwin, B. (1994). *Los trazos de la canción*. Barcelona: Muchnik.
- Corbin, H. (1964). "Mundus Imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal", conferencia pronunciada en el *Colloque du Symbolisme* (París, 1964). *Cahiers internationaux du symbolisme*, nº 6, Bruselas (recopilado en: Corbin, Henry, *Face de Dieu, Face de l'Homme. Herméneutique et soufisme*, 1983).
- Corbin, H. (1976). "Introducción", en: Corbin, H., *L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques de Sohrevardî*, traduits du persan et de l'arabe. París: Fayard (Documents spirituels, 14).
- Corbin, H. (1977). *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*. París: Flammarion.
- Corbin, H. (1996). *Cuerpo espiritual y tierra celeste: del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Traducción de Ana Cristina Crespo. Madrid: Siruela.
- Corbin, H. (2000). *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela, 2000.
- Daney, S. (1987). "Vill-cité et télé-banlieu", en: *Cine-cité*. Ramsay / Grande Halle.
- Duch I Álvarez, L. (1999). *Simbolisme i salut: antropologia de la vida quotidiana*, I. Barcelona: Biblioteca Serra d'Or ; 217. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Duch, L. & Mèlich, J. C. (2003). *Escenaris de la corporeïtat. Antropolgia de la vida quotidiana*, 2.1. Barcelona: Biblioteca Serra d'Or ; 302. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Durand, G. (1986). "O Imaginário Português e as Aspirações do ocidente Cavaleiresco". *Cavalaria espiritual e conquista do mundo*. Gabinete de Estudios de Simbología. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- Frodon, J. (2004). "A l'horizon des films déserts". *Cahiers du Cinéma* Abril de 2004: 18-19.
- Frye, N. (1977). *Anatomía de la crítica*. Traducción de Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Giddens, A. (1990). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Pres.
- Godard, J. (1998). *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimart-Gaumont.
- Lévinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Maffesoli, M. (1977). *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. París: Le Livre de Poche.
- Morse, M. (1990). "An Ontology of everyday distraction: the freeway, the mall and television". En: Mellencamp, Patricia (ed.) *Logics of Television*. Bloomington y Londres: Indiana University Press & The British Film Institute: 193-221.
- Moussa, S. (2004). "Voyages pittoresques". *Magazine littéraire. Les écrivains voyageurs. De l'aventure à la quête de soi*. n° 432. París: 37-41.
- Rifkin, J. (2000). *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*. Barcelona, Paidós.
- Salvadó, G. (2013). *Espectres del cinema portuguès contemporani: Història i fantasmes en les imatges*. Barcelona: Lleonard Muntaner.
- Silverstone, R. (1996). *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sloterdijk, P. (2003-2004). *Esferas*. III vol. Madrid : Siruela.

Sorlin, P. (1996). *Cines europeos, sociedades europeas*. Barcelona: Paidós.

Urry, J. (2000). "Metaphors" en *Sociologies Beyond Societies. Mobilities for the twenty-first century*. Londres, Routledge.

Warnock, M. (1981). *La imaginación*. Traducción de Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica. México D. F.

Filmografía

Akerman, C. (1974). *Je, tu, il, elle*. Francia.

Akerman, C. (1975). *Jean Diehlman 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles*. Francia.

Akerman, C. (1988). *Histoires d’Amerique*. Francia.

Akerman, C. (1993). *Del Este (D’Est)*. Francia.

Akerman, C. (1999). *Sud*. Francia.

Akerman, C. (2000). *La cautiva (La Captive)*. Francia.

Akerman, C. (2002). *Del otro lado (De l’Autre côté)*. Francia.

Akerman, C. (2006). *Allá (Là-bas)*. Francia.

Akerman, C. (2011). *La folie Almayer*. Francia.

Antonioni, M. (1961). *La noche (La notte)*. Italia.

Antonioni, M. (1962). *El Eclipse (L’Eclisse)*. Italia.

Antonioni, M. (1964). *Desierto Rojo (Desserto rosso)*. Italia.

Bigelow, K. (2012). *La noche más oscura (Zero Dark Thirty)*. Estados Unidos.

Broker, C. (2012-2013). *Black Mirror*. Inglaterra.

Costa, P. (1997). *Ossos*. Portugal.

Costa, P. (2000). *La habitación de Vanda (No Quarto da Vanda)*. Portugal.

Costa, P. (2001). *Où gît votre sourire enfoui*. Francia/Portugal.

Costa, P. (2006). *Juventude em marcha*. Portugal.

- Costa, P. (2009). *Ne Change rien*. Portugal/Francia.
- Costa, P. (2014). *Cavalo Dinheiro*. Portugal.
- Denis, C. (2004). *L'Intrus*. Francia.
- Depardon, R. (2001-2005). *Profils paysans*. Francia.
- Dumont, B. (2004). *Twentynine Palms*. Francia/Alemania/Estados Unidos.
- Dvorstevoy, S. (1998). *Bread Day (Chlebnyy den)*. Rusia.
- Flaherty, R. J. (1934). *Man of Aran*. Inglaterra.
- Ford, J. (1956). *Centauros del desierto*. Estados Unidos.
- Garrel, P. (1970). *La Cicatrice intérieure*. Francia.
- Grandrieux, P. (2003). *La vie nouvelle*. Francia.
- Herzog, W. (1968). *Lebenszeichen (Signos de Vida)*. Alemania.
- Herzog, W. (1972). *Aguirre, la cólera de Dios (Aguirre, der Zorn Gottes)*. Alemania.
- Herzog, W. (1974). *Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner (El gran éxtasis del escultor de madera Steiner)*. Alemania.
- Herzog, W. (1974). *El enigma Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle)*. Alemania.
- Herzog, W. (1982). *Fitzcarraldo*. Alemania.
- Herzog, W. (1985). *Gasherbrum, Der leuchtende Berg*. Alemania.
- Herzog, W. (1991). *Grito de piedra (Cerro Torre: Schrei aus Stein)*. Alemania.
- Herzog, W. (1997). *Flucht aus Laos (Little Dieter Needs to Fly)*. Alemania.
- Herzog, W. (2000). *Julianes Sturz In Den Dschungel (Winds Of Hope)*. Alemania.
- Herzog, W. (2004). *The White Diamond*. Alemania.
- Herzog, W. (2005). *Grizzly Man*. Alemania.
- Herzog, W. (2005). *The Wild Blue Yonder*. Alemania.
- Herzog, W. (2007). *Encuentros en el fin del mundo (Encounters at the*

End of the World). Alemania.

Herzog, W. (2007). *Rescue Down*. Alemania.

Hitchcock, A. (1958). *Vértigo*. Estados Unidos.

Iosseliani, O. (2002). *Lundi Matin*. Francia/Italia.

Kaurismäki, A. (1989). *Leningrad Cowboys go America*. Finlandia/Suecia.

Kossakovsky, V. (2003). *Tishé!*. Rusia.

Kossakovsky, V. (2011). *¡Vivan las antípodas!*. Rusia.

Kossakovsky, V. (1993). *Belovy*. Rusia.

Lanzmann, C. (1985). *Shoah*. Francia.

Lanzmann, C. (2013). *El último de los injustos (Le dernier des injustes)*. Francia.

Monteiro, J. C. (2003). *Va y viene (Vai e vem)*. Portugal/Francia.

Moretti, N. (1994). *Caro Diario*. Italia.

Oliveira, M. (1997). *Viaje al principio del mundo (Viagem ao Princípio do Mundo)*. Portugal.

Oliveira, M. (2000). *Palavra e utopia*. Portugal.

Oliveira, M. (2001). *La Carta (A Carta)*. Portugal.

Oliveira, M. (2003). *Um filme falado*. Portugal.

Oliveira, M. (2004). *Quinto Império. O Ontem como hoje*. Portugal.

Oliveira, M. (2007). *Cristóvão Colombo. O Enigma*. Portugal.

Penn, S. (2007). *Into the Wild*. Estados Unidos.

Rossellini, R. (1947). *Germania, anno zero*. Italia.

Rossellini, R. (1952). *Europa'51*. Italia.

Rossellini, R. (1953). *Viaggio in Italia*. Italia.

Rousseau, J. (2002). *Lettre à Roberto*. Francia.

Snow, M. (1971). *La Région Centrale*. Canadá.

Sokurov, A. (1978-1988). *Maria (Mariya)*. Rusia.

- Sokurov, A. (1988). *Días de eclipse (Dni zameniia)*. Rusia.
- Sokurov, A. (1993). *Páginas escondidas (Tikhiye stranitsy)*. Rusia.
- Sokurov, A. (1995). *Soldier's Dream (Soldatskly son)*. Rusia.
- Sokurov, A. (1995). *Voces espirituales (Dukhovnye golosa)*. Rusia.
- Sokurov, A. (1998). *Confession (Povinnost)*. Rusia.
- Sokurov, A. (2002). *El arca rusa (Russkly kovcheg)*. Rusia.
- Sokurov, A. (2003). *Padre e hijo (Otets i Syn)*. Rusia.
- Spielberg, S. (2002). *Minority Report*. Estados Unidos.
- Straub, J. & Huillet, D. (1968). *Crónica de Ana Magdalena Bach*. Alemania/Italia.
- Tarkovski, A. (1962). *La infancia de Iván (Ivanono detstvo)*. Rusia.
- Tarkovski, A. (1966). *Andrei Rublev*. Rusia.
- Tarkovski, A. (1979). *Stalker*. Rusia.
- Tarkovski, A. (1983). *Nostalgia (Nostalghia)*. Rusia.
- Tarkovski, A. (1986). *Sacrificio (Offret)*. Rusia.
- Tarr, B. (1977). *Nido familiar (Családi tűzfészek)*. Hungría.
- Tarr, B. (1980). *El intruso (Szabadgyalog, 1980)*. Hungría.
- Tarr, B. (1982). *Gente prefabricada (Panelkapcsolat)*. Hungría.
- Tarr, B. (1982). *Macbeth*. Hungría.
- Tarr, B. (1984). *Almanaque De Otoño (Őszi Almanach)*. Hungría.
- Tarr, B. (1987). *La Condena (Kárhozat)*. Hungría.
- Tarr, B. (1991). *Satantango*. Hungría.
- Tarr, B. (2000). *Las armonías Werckmeister (Werckmeister harmoniak)*. Hungría.
- Vallée, J. (2014). *Wild*. Estados Unidos.
- Van Der Keuken, J. (2000). *Vacances Prolongées*. Francia/Holanda.
- Van Sant, G. (2002). *Gerry*. Estados Unidos/Argentina/Jordania.
- Wenders, W. (1984). *París-Texas*. Alemania/Estados Unidos.

Wenders, W. (1985). *Tokio-Ga*. Alemania.

Wenders, W. (2003). *The Blues-The Soul Of A Man*. Alemania.

Wenders, W. (2005). *Llamando a las Puertas del Cielo (Don't Come Knocking)*. Alemania/Estados Unidos.

Winterbottom, M. (2004). *Código 46 (Code 46)*. Inglaterra.

2

Nietzsche corpo/espço: do cinema para as geografias

Cláudio Benito O. Ferraz

Abertura – o corpo

É difícil e, ao mesmo tempo... sedutor. Entre o trinir do martelo a ressoar em nosso imaginário com palavras, mesmo que traduzidas, que nos afetam de forma instigante, e o impacto das frases, como uma espécie de força centrípeta, a nos conduzir rumo a ilusão de quão fácil é compreendê-lo, Nietzsche se coloca fugidio e claudicante, numa transcendência a qualquer forma organizada de vida e pensamento e sensações e valores e...

O trágico em sua vida não cabe na individualidade de um corpo localizado sobre uma base espacial, tendo a esta como superfície, exterioridade física de extensão passível de delimitação no interior de um tempo cronologicamente definido: um dia ele nasceu ali, noutro dia morreu aqui e, entre esses dois momentos, a rotina do dia-a-dia se depositou sobre cada lugar percorrido e experimentado. Não, uma vida não é só isso. Uma vida é também o que perdura para além do período vivido e do espaço habitado. A vida também é tudo de olvidado, de falseado, de incompreendido... todo um fora que não cabe na vontade de verdade, na vontade de explicação e esclarecimento de tudo. Uma vida não se restringe a uma individualidade, como resultado

de um corpo biológico somado a um pensamento lógico, uma espécie de soma a se bastar em si mesma.

Não, não. A individualidade de um corpo não se reduz a ser a unidade biológica separada e estranha ao pensamento, pois corpo é a multiplicidade orgânica/não orgânica de corpos e pensamentos ali agenciados; os corpos são singularidades maquinicas agenciadoras de enunciados e pensamentos, de múltiplos corpos, sejam estes extensões organizados em seus processos e conexões ou corpos sem órgãos, intensidades potencializadoras de pensamentos e movimentos iminentes a vida (Deleuze & Guattari, 1996).

Nietzsche não é um indivíduo em si, que se explica pelo período por ele vivido entre 15 de outubro de 1844 e 25 de agosto de 1900, nem pelos locais que ele percorreu (Röcken, Bonn, Leipzig, Basileia, Veneza, Nice, Sils-Maria, Gênova, Turim, Weimar). É claro que as experiências estabelecidas nesses locais com as pessoas que conviveu diretamente (Elisabeth Förster-Nietzsche, Friedrich Wilhelm Ritschl, Jacob Burckhardt, Richard e Cosima Wagner, Peter Gast, Paul Rée e Lou Andreas-Salomé etc.) e com os pensamentos e obras de intelectuais e artistas que entrou em contato (Homero, Heráclito, Empédocles, Arthur Schopenhauer, Immanuel Kant, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Bizet etc.), assim como de personagens e mitos que articulou em seu imaginário (Cristo, Dioniso, Apolo etc.), parametrizam os elementos expressos na paisagem com a qual percebemos o território de seu modo de ser e pensar – eis aí um sentido plausível para a geografia de seu pensamento.

Tal território era delimitado por uma região de valores, ideias e relações sociais que contou com influências de pessoas, pensamentos, obras, fatos e fenômenos, influências as quais, em diferentes graus de intensidades, aconteceram na forma como expressou seu pensamento. Essa geografia do seu pensar cartografa elementos e fatores que, conforme o interesse e necessidade daqueles que entram em contato com este pensamento, valorizam determinada escala de ideias e imagens em detrimento de outra; por exemplo: pode-se valorizar a provável sífilis como aspecto explicativo do colapso criativo em 3 de janeiro de 1889; pode-se focar a miopia extrema e as dores de cabeça constante como vetores que influenciaram o seu estilo de percepção e de escrita; podemos abordar a formação protestante e o peso das

mulheres na vida familiar como elementos que o levaram a esculpir suas críticas as imagens do feminino e da religiosidade cristã etc²³.

Esses e outros aspectos, abordados por muitos biógrafos e pensadores de sua obra, são elementos que aconteceram na vida do filólogo alemão, e com certeza colaboram para se entender a complexidade de seu pensamento como a forma espacial por Nietzsche constituída e experimentada. Esse plano espacial, portanto, manifesta os sentidos passíveis de interpretação que muitos tentam, para o bem ou para o mal, desdobrar de suas obras e escritos. Contudo, isso não basta para se entender a potência espacial do corpo Nietzsche, ou seja, o sentido geográfico mais potente de sua vida.

O corpo Nietzsche não se reduz a um volume espacial extensivo e fixado pelos limites biológicos e físicos de uma individualidade chamada Friedrich Wilhelm Nietzsche, mas é a multiplicidade corporificada no pensamento, corporeidade como agenciamento de inúmeros intercessores que mutuamente se afetam. Intercessores que o pensador Nietzsche estabeleceu com outros pensamentos, assim como outros pensadores fizeram com sua obra: as adequações de seu pensamento feitas por sua irmã para atender o nacional socialismo alemão; as leituras que dele foram feitas por Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Wolfgang Müller-Lauter entre tantos outros; as obras artísticas que nele se inspiram como a música de Richard Strauss, a literatura de Thomas Mann, o cinema de Luchino Visconti etc.; a reprodução quase ao infinito de suas frases na rede de computadores, nas pichações de muros, na indústria editorial... etc. etc. etc.

Não se explica o corpo Nietzsche apenas pelo contexto temporal (enquanto cronologia linear) e espacial (enquanto superfície extensiva), elementos com que se limita e coloniza a vida, como se ele fosse passível de classificação a partir do desdobramento de causa-efeito das condições teóricas e sociais experimentadas durante o século XIX europeu.

O tempo-espço desse corpo apresenta uma força material que rompe com essa cronologia evolutiva, assim como com esse espço fixado numa dada extensão, pois tal é a coexistência dos múltiplos planos

23 Para melhor identificar essa pluralidade de escalas de abordagem do pensamento de Nietzsche, indicamos, a título de mera exemplificação, de nossa bibliografia: Chamberlain (2000), Marton (2005), Mosé (2005), Pearson (2009), Stegmaier (2013), Vattimo (2010), Heidegger (2007). Deleuze (2007b, n.d.), Klossovsky (2000), Dias(2011), Escobar (2000).

do passado, por ele atualizados, na simultaneidade dos presentes, por nós vivenciada, na dinâmica espacial que acontece quando do encontro com o corpo Nietzsche (Deleuze, 2007). Esse corpo, portanto, é a espaço-temporalidade, múltipla e contingencial, enquanto força intensiva, que nos afeta e nos leva a pensar a extensividade da vida como imanente ao mundo/pensamento. Esse corpo é o acontecer intensivo da multiplicidade de pensamentos que nele se dobram e dele se desdobram na imanência espacial da vida, um corpo que nos afeta e nos instiga a pensar.

Nesse momento de nossa argumentação, as palavras de Carlos Henrique Escobar se tornam as mais viáveis para expressar o sentido espacial desse corpo/pensamento:

O espaço é sempre corpo, e o espaço/tempo abstrato não foi e não permanece senão como discurso e certeza do “colonizador humano da vida”. O espaço-corpo é *pensamento pesado*, é ave no alto e a gruta onde ceiam os que planejam o “risco”. Não há jamais para Nietzsche uma pausa abstrata e, até mesmo, uma esperteza estratégica que o faça marchar sob a segurança (equivoca) de uma razão ideal. O corpo pensa e o *pensar pesado do pensamento* tem a materialidade do monstruoso no empenho, ele mesmo gentil, das levezas elaboradas (Escobar, 2000a, p. 31).

O corpo é espaço/pensamento, um “pensamento pesado” enquanto múltiplas forças que rompem com a visão linear, uniforme e ideal de uma razão “limpa” em separado da materialidade da vida, de um homem separado e superior a natureza, de uma verdade essencial e definitiva que elimina toda a incerteza e falsidade da vida. Esse corpo Nietzsche nos afeta com sua força monstruosa de derrubar verdades fixadas, mas com a gentileza leve da possibilidade de elaborar formas outras de pensar, sentir e viver. Mas com que intensidade ele nos afeta? Para essa pergunta, o filme de Bressane, *Dias de Nietzsche em Turim*, é um monumento de sensações capaz de provocar respostas e sentidos. Vamos nos aproximando.

Eis o homem: ele nos afeta

Destaquemos uma cena de *Dias de Nietzsche em Turim*. A personagem Nietzsche está a dançar, totalmente nu e com uma máscara a encobrir a face. Olhemos a sequência de imagens. Os cortes e ângulos

da câmera. A articulação entre os gestos e a sonoridade ali expressa. Somos afetados pela composição imagético-sonora, mas aparentemente ela não tem sentido algum com o que se tinha antes e com o que vem depois. Somos forçados a pensar sobre o que significa aquilo. Nossa percepção sensório-motora sente falta de uma explicação lógica, tipo causa-efeito, assim como do que está a representar de realidade aquela cena. Isso realmente aconteceu?

Para nossa consciência não ficar presa ao mecanismo de reação a esses estímulos, buscando uma resposta para fixar o verdadeiro sentido do ali narrado/informado, como se o cinema fosse uma linguagem que representa um real já dado anteriormente ao nosso encontro com a cena, de maneira a delimitar uma região de uniformidade lógica que normalize e acomode nosso pensamento a uma explicação redentora, temos de voltar à questão da espacialidade Nietzsche e tentar rasurar essa prática que nega as potências criativas do corpo/pensamento.

Deleuze, em “Nietzsche e a filosofia” (n. d.), ao abordar o corpo em Nietzsche, vai buscar no filósofo Baruch Espinosa a questão com que esse abre para a filosofia um novo caminho: “o que pode um corpo?” A resposta trilha o entendimento do corpo como fenômeno múltiplo em uma relação de forças e energias ativas e reativas.

O que define um corpo é esta relação entre forças dominantes e forças dominadas. Qualquer relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político [...]. O corpo é fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irreduzíveis; a sua unidade é a de um fenômeno múltiplo, “unidade de dominação”. Num corpo, as forças superiores ou dominantes são ditas *activas*, as forças inferiores ou dominadas são ditas *reactivas* (Deleuze, n.d., p. 62-63).

As forças ativas levam ao empoderamento, pois são afirmativas da multiplicidade dinâmica da vida, não buscam a uniformização e fixação de sentido, são forças desterritorializantes de verdades e procedimentos entendidos como normais, organicamente encadeados e voltados a padronização de comportamentos, de ideias, valores e sentimentos; ao contrário das forças reativas, as ativas buscam linhas de fuga ao comodismo da verdade essencial e absoluta dos fatos e fenômenos, da ordem da linguagem significar, classificar e localizar as coisas.

As forças reativas são as que buscam se adaptar, almejam territorializar forças, corpos e pensamentos em padrões organizados de funcionamento, identificando modelos de controle e de entendimento. Forças reativas tendem a circunscrever a vida a sua condição de sobrevivência, negando sua própria essência de força que só se efetiva quanto mais expande sua potência, ou seja, da vida como vontade de poder afirmar e criar mais vida.

Mas com isso se desconhece a essência da vida, a sua vontade de poder, com isto não se percebe a primazia fundamental das forças espontâneas, agressivas, expansivas, criadoras de novas formas, interpretações e direções, forças cuja ação necessariamente precede a "adaptação"; com isto se nega, no próprio organismo, o papel dominante dos mais altos funcionários, aqueles nos quais a vontade de vida aparece ativa (Nietzsche, 1998, p. 67).

É essa relação de forças a se afetarem mutuamente, agindo e reagindo umas nas outras, que faz dos corpos algo múltiplo e em constante mobilidade de suas formas e ações. O desafio aí colocado é de como nós agenciamos determinado arranjo de forças no sentido de não somente territorializar os referenciais que nos afetam, ou seja, como reação a determinadas forças no sentido de aceitá-las e ordená-las, mas mais que isso, como podemos fazer de nossos corpos uma potência de forças ativas sobre o mundo.

O problema, detectado pela leitura feita de Nietzsche por Deleuze, é o caráter reativo dominante com que a consciência elabora o entendimento e se orienta em relação as forças que lhe afetam, fazendo do corpo um organismo separado do pensamento e mera força reativa ao mundo.

A consciência é essencialmente reativa; é por isso que não sabemos o que pode um corpo, de que atividade é capaz. E o que dizemos da consciência devemos também dizê-lo da memória e do hábito. Mais ainda: devemos dizê-lo ainda da nutrição, da reprodução, da conservação, da adaptação. Estas são funções reactivas, especializações reactivas, expressões de tais ou tais forças reactivas (Deleuze, n.d., p. 65).

Não sabemos o que pode um corpo enquanto força criativa, pois o limitamos ao reativo como o desdobrar natural da verdade que a cons-

ciência diz dele, notadamente quando essa consciência se manifesta na ideia de verdade científica. Como o conhecimento científico se pauta no referencial de consciência verdadeira das coisas, tal conhecimento se coloca no contexto de forças reativas.

É inevitável que a consciência veja o organismo do seu ponto de vista e o compreenda à sua maneira, quer dizer, de maneira reactiva. E acontece à ciência seguir os caminhos da consciência, ao apoiar-se sobre outras forças reativas: o organismo sempre visto pelo lado inferior, pelo lado das suas reações (Deleuze, n.d., p. 65).

Nesse sentido, o organismo é tomado pela linguagem científica como o resultado de uma consciência que o organiza, o delimita em um sistema de funções, ações e tipos fundamentados numa ideia de normalidade, de saúde, de eficiência e de disciplinarização. A leitura feita por Deleuze da questão do corpo em Nietzsche acaba por apontar a importância do inconsciente como um campo fundamental da criação, pois é nele que as forças ativas se potencializam e instigam os corpos a romper com a organicidade da consciência. Vislumbra-se aí a noção de corpo sem órgãos, a qual virá ser expressa por Deleuze e Guattari no *Anti-Édipo* (2010) a partir da leitura que fazem de Antonin Artaud. Mas vamos por partes.

Filosofia e, principalmente para nós, ciência devem buscar no inconsciente a potência criativa das forças ativas, mas não para torná-las dóceis e reativas, limpas e higienizadas, organizadas e uniformizadas, mas para que elas possibilitem fugas em relação a esse mundo invertido de verdades essencializantes a negarem a vida em sua vontade de criar, diferenciar, multiplicar e se desterritorializar. A grande crítica de Nietzsche a esse pensamento, o qual nega a vida em prol da busca metafísica pela verdade essencial, é seu brado contra a ciência e os doutores do conhecimento.

A ciência é hoje um esconderijo para toda espécie de desânimo, descrença, remorso, desprezo de si, má consciência [...] competência de nossos melhores doutores [...] estão longe de serem espíritos livres: eles creem ainda na verdade [...] é a fé em um valor metafísico, um valor em si da verdade (Nietzsche, 1998, p. 137-138)

Esse “hoje” da ciência destacado por Nietzsche está a se desdobrar na espacialidade por nós vivenciada/pensada. Eis o acontecer desse corpo Nietzsche, enquanto coexistência de múltiplos passados na simultaneidade de agora em que se dá o encontro conosco. Aí o mundo acontece em sua dinâmica espacial, mais especificamente no território dos professores e intelectuais das instituições de ensino superior. Esse corpo é uma singularidade “pesada” a nos afetar por meio de suas forças ativas, cobra ações e pensamentos “sujos” e “pesados” (Escobar, 2000b), mas a fundamentação de nosso conhecimento científico se volta para a consciência reativa, se acomoda na idealização da verdade como normalidade e como agir corretamente, organicamente.

Mas o questionamento se redobra; plasma-se em incômodos a um pensamento “limpo”, a rasurar esse território idealizado em sua funcionalidade higienizada e com fronteiras rígidas entre o certo e o errado, entre a razão e a loucura, entre a consciência e a inconsciência. Como um pensamento, que busca a organicidade da consciência verdadeira dos fatos e fenômenos, pode se sujar e adentrar a um plano da inconsciência? Como produzir pensamentos imanentes a um corpo ativo, a um espaço como algo pesado, singular e contingencial? Eis aí o papel da arte como plano criador das potências do falso, elemento fundamental para o método trágico de pensar/agir no afirmar a vida.

A concepção nietzschiana da arte é uma concepção trágica [...] é “estimulante da vontade de poder”, “excitante do querer” [...] só se pode postular como afirmativa em relação com forças activas, com uma vida activa [...] a actividade desta vida servindo de estimulante à afirmação contida na própria obra de arte, a vontade de poder [...]. O segundo princípio da arte consiste no seguinte: a arte é o mais alto poder do falso, magnifica “o mundo enquanto erro” [...] actividade da vida é como que um poder do falso [...]. A arte inventa precisamente mentiras que elevam o falso ao mais alto poder afirmativo (Deleuze, n.d., p. 151-152).

A arte é esse plano no qual as forças ativas afirmam a vontade de poder ser mais vida, se multiplicar e diferenciar enquanto vida; para tal, ela tensiona, rasura, foge das forças reativas, as que negam a dinâmica suja e complexa do viver para definir de forma clara e coerentemente o que é a verdade da vida; por isso a arte é o poder do falso, daquilo que engana os que buscam uma consciência como conhecimento a fixar e uniformizar o sentido de tudo, idealizando o mundo em verdades a encobrir e rejeitar a inerência da dor e dos erros na constituição espacial do viver.

Se o conhecimento científico acaba atendendo muito mais as forças reativas, a resistência a essa forma de mera aceitação ao que nos impõe ordem e controle perpassa pela abertura ao inconsciente criativo, à fuga da ordem orgânica da verdade idealizada e dogmática. Eis aí o papel da arte no encontro com o plano da ciência, ou seja, uma arte trágica no combate ao otimismo metafísico da verdade científica.

Agora porém a ciência, esporeada por sua vigorosa ilusão, corre, indetenível, até os seus limites, nos quais naufraga seu otimismo oculto na essência da lógica [...]. Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda – então irrompe a nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio [...] precisamos entrar no meio dessas lutas que, como eu dizia há pouco, são pelejadas, nas mais altas esferas do nosso mundo atual, entre o insaciável conhecimento otimista e a necessidade trágica da arte (Nietzsche, 1992, p. 95-96).

Voltemos para a cena destacada no começo desse item. A mesma nos instiga a pensar o que pode um corpo nu com sua máscara. A resposta ao que não entendemos da cena não cabe numa explicação tipo: ali vemos representado o pensamento de Nietzsche a criticar o papel da tradição filosófica ocidental de busca pela verdade como essência da realidade. Não que tal exercício interpretativo seja errado e não se possa fazer, mas ao assim se proceder estaremos adequando as forças ativas, expressas no campo artístico, aos parâmetros reativos de uma explicação orgânica, a qual fixa como verdade os fatos que ali entendemos representados; mas a potência trágica da referida cena não cabe nessa vontade de verdade.

Primeiro, o que temos ali não é o pensamento essencial de Nietzsche, mas a força de afetação dele no corpo da obra cinematográfica, a qual resulta de agenciamentos efetivados por Bressane, assim como pelo intercessor Rosa Maria, que auxiliou a elaborar o roteiro. A cena, portanto, não representa Nietzsche, mas é o acontecimento do corpo Nietzsche enquanto vários planos do passado coexistindo na multiplicidade espacial do agora (Deleuze, 2007), no momento em que se dá o encontro conosco, quando e onde (“quandonde”) estamos a ser afetados pelas forças das imagens apresentadas.

O que nos afeta ali não é um corpo orgânico, resultado de uma linguagem logicamente encadeada a representar um significante da realidade, a verdade do pensamento de um filósofo do passado. O que nos afeta é um corpo sem órgãos a instaurar um plano de imanência, máquina desejante a nos colocar em deriva na incompreensão do que ali está acontecendo enquanto realidade (Deleuze & Guattari, 2010); portanto, a cena não representa a realidade de um fato já acontecido no passado, mas é o acontecer do próprio tempo a se desdobrar na multiplicidade espacial em que nos encontramos. É o devir Bressane em Nietzsche, assim como devir Nietzsche em nós. Agenciamentos corpóreos, potencializadores do corpo Nietzsche, a se atualizar a cada novo encontro, nos instigando a pensar, a nos localizar e nos orientar no mundo.

Segundo, o que ali acontece não visa fixar uma verdade de entendimento, mas são forças potencializadoras do falso, do que falseia esse ideal de organizar e territorializar o conhecimento em uma linguagem que transforma o mundo numa abstração, para assim delimitar o entendimento do mesmo e dizer como ele deve ser vivido, ao invés de mergulhar na materialidade suja e pesada de como ele é vivenciado/criado.

Os elementos agenciados na cena do filme compõem um corpo de forças ativas, um espaço algo, como um “acaso pesado e singular” a acontecer e nos dobrar enquanto “pensamento pesado” (Escobar, 2000), sujo e falseador do sentido de verdade ali almejado pelo conhecimento reativo; corporeidade como vontade de potência, como arte verdadeiramente ativa, aberta para a multiplicidade dos possíveis, para o trágico dionisíaco da vida, com todo o peso e leveza da mesma.

[...] “vontade de potência” ou da vontade enquanto arte, e nela a tragédia é o relevo artístico criado e produzido pela vida afirmada e pelo sofrimento surpreendido no empenho mesmo que o saúda e o transfigura. Para Nietzsche, a arte é afirmação, e tanto quanto afirmação é uma movimentação (a corporeidade do devir) da vida como “obra de arte”. E “obra de arte” remete a uma reflexão – extrema em sua acuidade – ou reflexão trágica da forma [...] como “vida em excesso” e vida plena numa arte dionisíaca (Escobar, 2000a, p. 65).

Para uma concepção de arte em que o ficcionar é representar algo já ocorrido num tempo passado, de maneira sequencial narrar uma his-

tória que visa sublimar os elementos obscuros e angustiantes da vida, fazendo crer numa solução e acomodar o espectador a uma sensação de bem estar eterno, numa vida assim limpa, higienizada, sem dor, eliminando o risco de situações inesperadas e sem sujeira, o que o ator está ali a representar é o Nietzsche histórico a dançar com a máscara de Dioniso, ou seja, é um corpo orgânico que está a representar a loucura que tomou conta do filósofo.

No contexto dessa forma de conhecimento, busca-se interpretar o sentido verdadeiro do ali representado, pois a força externa daquele corpo de imagens projetadas é territorializada em nosso pensar como forma de reação a esse contato, e isso se dá por meio da busca na linearidade temporal, e da organicidade espacial, das causas dos problemas que afetaram o filósofo, para estabelecer o efeito, sempre relativo, do correto agir e pensar, para evitarmos os motivos que causaram sua enfermidade, fixando em nós uma região em que se delimita o pensar verdadeiro num corpo saudável, deixando de fora tudo de falso e doentio.

Contudo, não é isso que nos interessa a partir do corpo/espço Nietzsche. A cena nos afeta pelas potências do falso estabelecidas/provocadas pela arte enquanto afirmação da vida, pois não importa o que ali está representado como reação a um fato temporalmente já dado, como se presenciássemos a decadência orgânica do corpo no qual o pensamento racionalmente lógico se perde na completa loucura, mas sim do que dionisiacamente podemos, na atualização daquelas forças, produzir de ações corpóreas no mundo vivenciado/criado, uma espacialidade trágica, múltipla, contingencial e suja.

Eis o corpo/espço Nietzsche, e ele nos afeta enquanto bloco de sensações, instaurado pelo corpo imagético-sonoro do filme, fazendo nossa corporeidade não se refugiar na idealização limpa e abstrata de uma organicidade de vida sem risco, mas que potencialize nosso agir na vida enquanto materialidade de um espaço sujo, dionisiacamente trágico e múltiplo.

A falsidade da cena é a força que nosso pensamento/corpo passa a produzir enquanto ações afirmativas da vida, com todo o sentido trágico e sujo do pensar pesado enquanto singularidade espacial do viver. Podemos identificar isso com uma passagem de Nietzsche, quando ele destaca o temor que o sentido trágico da arte, enquanto afirmação da vida, acaba por incomodar os homens de ciência, doutores em suas instituições de ensino.

Se, por conseguinte, a autêntica força educativa das instituições superiores de ensino nunca foi, a bem dizer, mais baixa e débil do que no presente [...] com que penosa perturbação semelhantes homens cultos de um tal presente deverão fitar esse fenómeno [...] o renascimento da tragédia [...]. Entendemos por que uma cultura tão raquítica odeia a verdadeira arte; pois teme que se dê através dela seu ocaso (Nietzsche, 1992, p. 121).

As falas de Nietzsche reverberam, se atualizam, são coexistentes a simultaneidade espacial do agora em que nos encontramos nessas “instituições de ensino superior”. Mas aqui podemos ir caminhando para outra cena.

Espaço extensivo da consciência e intensivo do inconsciente

Nietzsche chega a Turim em 5 de abril de 1888. Estava em Nice, no sul da França, quando atendeu a uma indicativa de seu amigo e compositor Henriche Köselitz para passar a primavera na capital piemontesa, como forma de abrandar as fortes dores de cabeça, entendidas por ele como efeito de muita luz, calor e frio extremos. O pensador alemão gostou tanto das condições arquitetônicas, sonoras e sociais do local, que acabou estendendo sua estadia até o seu colapso, que ocorreria nos primeiros dias de janeiro de 1889. Turim o impressionou tanto, que seu corpo reagiu aos elementos da paisagem local, estabelecendo ali a ação de agenciá-los na construção de um território que passou a identificar como seu, o seu lugar no mundo. Em carta a seu outro amigo, o teólogo Franz Camille Overbeck, datada de 10 de abril, assim se pronuncia em relação a cidade.

A cidade tem para mim um apelo indescritível. Turim é a única cidade grande de que gosto. Algo pacífico e antiquado seduz meus instintos. Caminhar por essas ruas imponentes é uma delícia. Que outro lugar tem calçadas assim? Um paraíso para os pés e para os meus olhos também!... A primavera é a minha estação ruim, é quando esses meus olhos tendem a ficar absurdamente sensíveis. Aqui, eu posso contar com uma certa energia no ar, causada pela proximidade dos Alpes; até agora não me decepcionei. Os habitantes são agradáveis, sinto-me em casa (In: Chamberlain, 2000, p. 37-38).

Paradoxalmente, é justamente na identificação desse espaço, enquanto local externo ao corpo biológico, de pura extensividade, sobre o qual o indivíduo Nietzsche se deslocou e experimentou, acabando por o “in-corporar” como seu lugar de pertencimento, é que vai potencializar a transcendência desses limites orgânicos na direção da intensividade do espaço/pensamento enquanto um corpo sem órgãos, ou seja, da consciência reativa a um espaço externo e extenso que o afeta, para um corpo/espaco intensivo, não cindido, agenciador e criador de forças ativas no mundo (Deleuze, n. d). Essa potência criativa se dará nas inúmeras obras e textos que elabora no período, desembocando, sem nunca concluir ou finalizar, mesmo com a morte biológica, na grande obra de arte que foi sua vida.

Talvez aí encontremos as pistas que levaram Bressane criar um filme retratando justamente esse último ano produtivo de Nietzsche. Podemos, a título de ponderação, fazer aqui conjecturas para melhor fundamentar nosso caminhar quanto aos aspectos que o diretor identificou nesse período vivenciado pelo pensador alemão, para assim elaborar sua obra. Primeiro, a existência de, no mínimo, dois livros famosos que abordam esse período: de Anacleto Verrecchia “La catástrofe di Nietzsche a Torino” (1978, in Chamberlain, 2000) e de Pierre Klossowski “Nietzsche e o círculo vicioso” (1969), os quais serviram de referência para a elaboração do roteiro do filme (Dias, 2007).

Outro aspecto é a concentração criativa que Nietzsche produziu nesses quase dez meses de estadia em Turim, com apenas uma interrupção entre junho e setembro, quando vai pela oitava e última vez a Sils Maria procurar temperaturas mais amenas em relação ao verão de Turim. No período em Turim finaliza as obras “O Anticristo”, “Ecce Homo”, “O caso Wagner”, “Crepúsculo dos ídolos”, termina “Ditirambos de Dionísio”, prepara “Nietzsche contra Wagner”, deixa em aberto o projeto “Vontade de Potência” e, além disso, escreve inúmeras cartas para amigos e parentes. Como um cartógrafo a trabalhar artisticamente o funcionamento orgânico de seu corpo, Nietzsche ia tomando consciência do aguçamento de suas fragilidades e isso provocava nele o desejo de criar ainda mais, fazendo de sua doença uma força ativa de criação de pensamentos e sensibilidades.

É justamente nesse período que o contexto espacial, enquanto extensividade externa ao físico-biológico de seu corpo, instiga a criação intensiva de pensamentos que transcendam os limites físicos, fazendo-o produzir obras na imanência da vida, pois deseja não apenas reagir a essas forças, mas ser capaz de um corpo de forças ativas, um corpo ativo a partir dos limites reativos do orgânico.

[...] essas pequenas coisas – alimentação, lugar, clima, distração toda a casuística do egoísmo – são inconcebivelmente mais importantes do que tudo o que até agora tomou-se como importante. Nisto exatamente é preciso começar a reaprender. O que até agora a humanidade considerou seriamente não são sequer realidades, apenas construções; expressos com mais rigor [...] todos conceitos: "Deus", "alma", "virtude", "além", "verdade", "vida eterna" [...]. Falta-me qualquer traço doentio; mesmo em tempo de severa doença não me tornei doente; em vão procure-se em meu ser um traço de fanatismo (Nietzsche, 1995, p. 50).

Nesse sentido, Nietzsche entende os aspectos fundamentais para a vida não se encontram num pensamento em separado de seu corpo biológico, como transcendente e superior ao mesmo, num pensar apenas reativo para fixar as essências metafísicas das grandes questões (como saber a verdade de Deus, da alma, do conhecimento totalizante etc.); a vida, em Nietzsche, é a materialidade das coisas necessárias para se viver, são forças imanentes ao pensar/viver o mundo, extensões espaciais que se atualizam intensivamente em nosso corpo/pensamento, potencializando a vida criar mais vida. Por isso que, mesmo sabendo do avançar da doença em seu corpo, jamais esteve doente, pois buscou desterritorializar o sentido orgânico e reativo do corpo doentio na linha de criação ativa, que seu corpo potencializava de vida, como espaço intensivo de criação.

A concentração intensiva dessa peleja de forças é o demarcador do tempo-espaco daquela singularidade corpórea, que não se restringe a buscar o ideal de leveza e higienização orgânica, mas se entende como espaco algo sujo, contingencial e pesado (Escobar, 2000b), cuja transparência se dará na imanência de ser corpo/pensamento, ou seja, vida imanente à forma da paisagem, com a qual Nietzsche desterritorializa os limites de pensamentos ordenadores e normatizadores, aqueles que buscam se fixar em idealizações da verdade essencial, de beleza pura, de saúde sem doença. Tal movimento é o instigador do filme de Bressane.

Bressane vai estabelecer intercessores com esse período concentrado de tempo e limitado de espaco (os 10 meses de Nietzsche em Turim), período que o pensador se singulariza na produção do espaco/corpo Nietzsche, para tentar dar conta de como aquele indivíduo encontra um local (Turim) e o cria como lugar intensivo de vida (corpo/espaco Nietzsche); para isso o diretor usa dos recursos inerentes a

elaboração fílmica, permitindo reverberar na concentração temporal de seu filme todo o limite espacial vivenciado por Nietzsche, no sentido de atualizar esse corpo em nós, afetando-nos com as imagens e sons de sua obra. Rosa Dias assim apresenta o trabalho realizado por Júlio Bressane nesse filme:

[...] pôs sua câmera a serviço do pensamento de um filósofo, para criar novos ângulos, novas perspectivas, traduzindo assim, em imagens, o perspectivismo, conceito tão caro ao filósofo que ele retrata. Repito, tarefa não fácil, já que requer mestria. Toda a seqüência da câmera invertendo as perspectivas, desabotoando a camisa do ator, girando através de seu corpo, desestruturando-o, ao som do adágio da Nona Sinfonia de Beethoven, é uma forma magistral de traduzir o pensamento que Nietzsche expressa nas suas anotações da época (Dias, 2007, p. 176).

O que nos afeta no filme é exatamente esse processo “sinestésico” em que os sons e imagens, as cores, os enquadramentos e movimentos da câmera, assim como os gestos e falas do personagem, acabam apontando para esse processo de um Nietzsche que não cabe em uma explicação estabelecadora da identidade intelectual do mesmo. O que temos ali são afectos e perceptos (Deleuze & Guattari, 1992) a propiciarem sensações de um corpo múltiplo enquanto tempo-espço.

O Nietzsche de Bressane é um filme enquanto experimentação do tempo em si, como se pode aferir a partir de Deleuze (2007a), pois a personagem do filósofo, em seu processo de transcendência dos limites sensórios-motores do corpo biológico sobre um espaço físico e extensivo, encontra-se ao mesmo tempo em um quarto e a caminhar pelas ruas de Turim e também no Rio de Janeiro, numa simultaneidade do presente em múltiplos espaços, assim como numa coexistência de múltiplos passados no agora espacial em que se dá o encontro entre nós e esse corpo; a câmera às vezes segue-o em travelling, como um olho consciente de focar um corpo se deslocando no espaço extensivo, mas as vezes ela é o próprio deslocar, como um corpo não orgânico em puro movimento, a intensividade espacial de um pensar inconsciente, em delírio.

Rosa Dias destaca esse aspecto no filme a partir da leitura que fez da obra de Klossowski sobre esses últimos dias de Nietzsche em Turim.

Klossowski interpreta as cartas e os últimos bilhetes de Nietzsche do final de 1888 e início de 1889 como o momento em que o filósofo [...] exige o despedaçamento dionisíaco de sua identidade e a abertura de sua alma para a série intensiva de outras individualidades possíveis... . Deve ser visto como uma experimentação do lado obscuro do pensamento – do impensado – quando este adquire o tom de delírio (Dias, 2007, p. 179).

O “despedaçamento dionisíaco” da identidade individualizada como um corpo orgânico de Nietzsche é abordado por Klossowski a partir da leitura de suas missivas, as quais caminham, conforme vai chegando o momento do colapso, numa vertigem de um corpo a assumir a perda de centro consciente, de uma personalidade individualizada, num mergulho na multiplicidade inconsciente e fortuita da força ativa, criadora a dissolver a identidade isolada na multiplicidade diferenciadora da existência em geral. Escreve Nietzsche:

1. Meu esforço contra a *décadence* e a progressiva fraqueza da personalidade. Eu buscava um novo centro.
2. Reconheci a impossibilidade desse esforço!
3. Continuei, então, a seguir o caminho da dissolução. Nele, encontrei novas fontes de forças para os indivíduos isolados. Precisamos ser destruidores!... Reconheci que o estado de dissolução [...] é, ao mesmo tempo, imagem e caso singular, a alma da existência em geral [...]. Reconheci a força ativa, criadora, no âmago do fortuito! – o caso fortuito é apenas o choque mútuo dos impulsos criadores (In: Klossowski, 2000, p. 243).

A perda da individualidade Nietzsche se dá pela desterritorialização de seu corpo biológico sobre um espaço exterior, base de orientação e localização de qualquer corpo orgânico para estabelecer a ideia de consciência individual, de uma identidade que pertence a algum lugar enquanto extensividade, a qual fixa um suposto “eu”; essa desterritorialização abre para o corpo o perigo de perder a lucidez, de não conseguir elaborar novos referenciais de localização e orientação capazes de reterritorializar o corpo múltiplo como espaço intensivo, não orgânico e em constante mudança, em um “nós” a devir “outros”, ou seja, perder-se enquanto individualidade organicamente fixa para reterritorializar a si enquanto diferença, sempre diferente... eis o desafio para o corpo lúcido.

[...] ele anuncia quase como um corolário da sua doutrina, é a necessidade para o indivíduo de reviver numa série de individualidades diferentes. Daí a riqueza do Retorno: querer ser outro diferente do que se é para se tornar aquele que se é. É preciso uma individualidade para ser lúcido. Só a experiência da identidade própria pode se expandir numa lucidez capaz de conceber a ultrapassagem da identidade, logo, a sua perda. Tudo o que Nietzsche exprime através da heroica nostalgia do seu próprio declínio – a vontade de desaparecer – brota dessa lucidez (Klossowski, 2000, p. 120).

Não vamos aqui adentrar na discussão da doutrina do Eterno Retorno, mas destacamos dessa abordagem de Klossowski o artifício (de criar arte) de Nietzsche para que o sentido de identidade não caia no puro delírio, mas destacando a necessidade de delirar para ser outra possibilidade, para romper com a subjugação do pensamento a uma consciência meramente reativa, ilusória e negativa da vida, para assim romper com esses aspectos que inviabilizam a imanência do corpo ser ativo, ser articulador das forças inconscientes no processo de criação e expansão do viver, pois para delirar é preciso estar lúcido. A lucidez de Nietzsche foi identificar isso como elemento presente em seus limites orgânicos, mas não para simplesmente negar seu corpo, mas para potencializá-lo como força ativa, como pensamento pesado enquanto espaço/corpo singular e contingencial (Escobar, 2000).

O Eterno Retorno em Nietzsche é esse aviso: se teremos de viver tudo novamente, não podemos querer ser sempre uma reação passiva a tudo que nos nega e nos limita, fixados no idealismo de um eu reativo e ilusório, como pura bondade, de verdadeira consciência, de razão sem desrazão, saúde sem doença, higienizado sem sujeira; mas sim adentrar o risco de se construir como multiplicidade diferenciadora, força ativa da transformação de si, espaço em aberto, intensivo e múltiplo – sujo e em derrubamento (Escobar, 2000a). Para Nietzsche, a vida é uma arte cujo corpo é a grande obra sempre a ser criada, melhorada, ativamente afirmadora da vida. O Eterno Retorno é a lucidez desse processo, de sermos nossa máxima criação para nunca nos acomodarmos numa ilusão de já estarmos acabados, formados e finalizados em uma suposta perfeição moral, estética e cultural (Deleuze, n. d; 2007b).

Dias de Nietzsche em Turim é o acontecimento em imagens e sons dessa lucidez. Ao articular trechos de cartas e dos escritos de Nietzsche com as imagens e as músicas, fazendo o filósofo dançar num

quarto ao som de uma música indígena, como num ritual de xamanismo, Bressane está articulando esse inconsciente que transcende o corpo de um homem num lugar físico, extensivamente limitado, buscando celebrar a vida como espaço intensivo, coexistência da multiplicidade mundo no lugar. Tal alegria de viver, contudo, só é possível assim fazer a partir do que esse indivíduo buscou e experimentou do trágico da vida, do desafio de se criar um pensamento que trilhou o risco, a sujeira e o delírio de se viver a partir de seus limites físicos.

É a isso que Escobar (2000a; 2000b) denomina do pensamento enquanto corpo do “pensar pesado” sobre o “acaso pesado singular”, ou seja, é o acaso do espaço, enquanto singularidade corpórea, pensado não como consciência, algo que apenas reage a forças, mas um “pensar pesado”, que se verga e provoca as forças a agirem enquanto corpo singular, não no sentido de que uma ação definirá uma reação específica, mas que todo corpo é múltiplo, sujo, e suas ações ocorrem contingencialmente e afetam ao acaso outras singularidades corpóreas. Saber se orientar e se localizar nessas condições em que a vida se transforma não é fixar pensamentos claros e limpos, mas pensar na imanência da própria criação da vida, pensar como criação artística.

O filme de Bressane não diz isso, não ensina a como podemos elaborar uma cartografia desse movimento da vida, enquanto espaço singular e contingencial, pensamento sujo e pesado. O filme é a própria cartografia que o diretor e a roteirista compuseram com os corpos e forças, pensamentos e enunciados que agenciaram. O filme não é uma representação nem é a informação de como se fazer essa geografia nômade e múltipla, pois é apenas um monumento de sensações e, enquanto obra em seu plano de composição, afeta e nos força a pensar que geografia podemos instaurar a partir desse corpo Nietzsche em devir. Vamos então para esse encontro.

Geografias em devir Nietzsche

Então, olhemos para o abismo. E ele nos olha.

Quem combate monstruosidades deve cuidar para que não se torne um monstro. E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você (Nietzsche, 1992, p. 79).

Escolhemos um local que possa dar uma visão da extensibilidade do território ao redor de nós. Ao conjunto de elementos que se destacam, enquanto formas externas e distribuídas numa dada extensão, chamamos de paisagem. Busquemos o sentido daquela distribuição de coisas e fenômenos, as causas que as fizeram assim parecer e estar. Denominamos cada parte, estabelecemos suas relações, classificamos seus componentes principais, hierarquizamos em graus de importância e pertinência para os usos e funções que estabelecemos dos mesmos em acordo com nossas necessidades ou interesses. Regionalizamos, portanto, a esse território a princípio percebido sensorialmente e agora já logicizado em seus elementos fundamentais, em acordo com aquilo que possamos racionalmente e tecnicamente empregar-los. O espaço assim se torna passível de leitura geográfica (Ferraz, 2013).

Podemos representá-lo em uma cartografia que o torna fixo em acordo com as informações necessárias, passíveis de serem colocadas em dada escala, numa proporcionalidade matemática de reprodução do real no mapa. Temos assim um corpo limpo, asseado, organizado e informativo, o qual atende de forma reativa aos desejos de dominação e poder de conhecimento verdadeiro. Reforça-se uma imagem do mundo enquanto pensamento ordenador e capaz de representar a verdadeira forma do mesmo – uma geografia em que o mundo é aquilo de fixo enquanto representação de informações e dados, enquanto verdade pautada na idealização conceitual, como linguagem logicamente linear e uniformizadora de um pensamento que se acomoda com a normatização da vida (Ferraz, 2013).

Tudo assim parece resolvido. A consciência se dá por satisfeita com tal nível de idealização de eficiência explicativa, uma força reativa a padronizar a dinâmica espacial em elementos rígidos de controle e pensamento. No entanto... por que a coisa não funciona a contento? Sempre tem algo até então não pensado/percebido/desejado a surgir inesperadamente, rizomaticamente brota como que do nada e vem atrapalhar esse idealismo metafísico de eficiência e verdade última (Godinho, 2013). Algo de fora se atualiza, contingencialmente, ao acaso e singularmente acontece. Sujando nosso pensamento, dobrando com seu peso a suposta eficiência do planejado. O até então inconsciente rompe os limites e força o pensamento a pensar diante do peso desse corpo/mundo (Levy, 2013).

O que era então apenas a extensão de algo externo ao observador, que conscientemente fixou a paisagem dos fenômenos entre suas causas e efeitos, representando-os em um mapa uniformizador da forma e

função do território, é dobrado e se dobra por um pensar pesado, um trabalho agenciado pelas forças do inconsciente, do fora que rompe o idealmente percebido e pensado como espaço. Um abismo ali estava presente, algo não pensado enquanto consciência e lógica da razão intelectual, enquanto linguagem gramaticalmente ordenadora do pensar/expressar (Mosé, 2005). Um abismo de forças virtuais, corpos sem órgãos de um inconsciente que nos atravessa, não são meras idealizações, mas forças materiais a nos afetar. Forças capazes de instigar a criação de novos pensamentos e afirmar a vida, mas que carregam toda a monstruosidade abismal imanente a cada singularidade corpórea.

É o abismo dos elementos entendidos como ruins, doentios, anormais, problemáticos etc., monstros que desorganizam a idealização da solução definitiva dos problemas, de higienização da sociedade, de saúde plena de cada corpo orgânico, de eficiência absoluta de sistemas e funções etc. Ao segregar, delimitar e colocar para fora dos limites da normalidade e da razão a tudo que se entende como erro e falso, o pensamento organizador da consciência constrói sua própria impossibilidade de viver a vida (Marton, 2005). De repente surge a doença do filho, a traição da esposa, o desejo por alguém do mesmo sexo, a morte de um parente, a revolta de grupos sociais marginalizados, o aumento da criminalidade, a violência no trânsito etc. etc. etc. Olhá-vamos a paisagem e não queríamos ver esses elementos, almejávamos resolver os problemas e não que eles compusessem o entrelaçamento de linhas constituidoras da vida – nosso espaço para além e aquém do que conscientemente idealizamos dele.

Uma geografia aí acontece, não pura idealização organizada de eficiência a uniformizar problemas e aplicar soluções sobre a superfície territorial, mas uma geografia do limiar, nessa fronteira entre o que percebemos de externo e extensivo a nós e do que de intensividade em nós e conosco inconscientemente força a pensar e criar e agir no mundo. Uma geografia em movimento, na multiplicidade de tempos em meio a espacialidade do corpo/pensamento em que a vida acontece (Ferraz, 2013). Nietzsche foi um experimentador dessa potência geográfica em sua filosofia, pois identificou o desafio e o perigo: ao se colocar em meio a extensividade do mundo, algo de abismal ali se encontrava.

Ao olhar e enfrentar esse abismo, os monstros até então negados ou escondidos, passavam a olhar para ele, não para a forma exterior de seu corpo enquanto extensividade física e biológica, mas para dentro dele, para as forças que até então ele não reconhecia, seduzindo-o

em direção ao abismo. O desafio da análise geográfica de Nietzsche, a qual retorna em nós, em nossa análise aqui experimentada, é: a) Afirmar a vida e fazer uso dessas potências monstruosas do abismo, com todos os riscos e o peso trágico do viver; b) Negar a vida e não encarar o abismo, continuar a idealizar uma paisagem em que só os aspectos saudáveis, normais e racionais ali sejam identificados; c) Negar a si na vida, mergulhar no abismo e se perder.

Uma geografia, partindo dessas observações derivadas de Nietzsche, pode ser um referencial para que possamos afirmar a vida (possibilidade “a”), ao invés de negá-la (possibilidade “b”) e, mais dramático ainda, de negarmos a nós nela (possibilidade “c”).

A geografia busca sua definição, seu corpo próprio, idealmente organizado em expressões higienizadas, claras e precisas. Territorializada em uma identidade uniforme e fixa, consciente de sua razão e papel social. Mas aí vem esse delírio lúcido de Nietzsche, essa força inconsciente e desestabilizadora de verdades. Um corpo que não se contenta em estar sobre a exterioridade extensa de um território físico e delimitado, denominado e identificado. Em que esse delírio pode ajudar a melhor nos orientarmos no mundo?

A partir do até agora exposto, podemos balbuciar um plano de referência quanto ao(s) sentido(s) em aberto de geografia. O localizar e se orientar de Nietzsche no mundo se pautaram na consciência de seu corpo biológico, na doença que lhe transpassava o corpo/pensamento, como maneira de torna possível sua vida em prol do desejo que transcendia seu ser individual, de um pensamento que não queria se restringir a ser mera reação, como numa consciência em separado das forças inconsciente (Martins & Oliva, 2013).

Foi a lucidez de sua doença, de sua fragilidade, que o levou ao devaneio, a mergulhar no inconsciente, de buscar as potências criativas de seu corpo, um espaço agenciador, multiplicidade de forças intensivas a criar outro sentido de lugar no local em que se encontrava. Dessa forma, ao chegar no local denominado Turim, as forças externas que ali aconteciam lhe trouxeram sensações agradáveis (o clima, a água, a comida, a educação das pessoas, a musicalidade, a limpeza das ruas etc.), mas esses elementos que ocorriam sobre aquele local só foram espacialmente agenciados em seu corpo quando as forças intensivas de seu inconsciente as atualizaram na elaboração de um plano de composição, o qual permitiu a ele se orientar em meio a dinâmica espacial, e estabelecer os sentidos territoriais do plano de organização

de sua vida, fazendo de Turim um lugar territorializado em seu corpo/pensamento.

Por isso que em Turim, e isso também se deu nos vários locais por ele percorridos e habitados, com a proximidade cada vez mais desafiadora das forças monstruosas do abismo Ihe devorarem a lucidez, Nietzsche redobra o cuidar de si. Suas cartas para a mãe tendem a priorizar a necessidade de envio de alimentos mais saudáveis, objetos de higiene e elementos passíveis de tornar sua estadia mais aprazível.

A correspondência com sua mãe durante todo o mês seguinte seria dominada pela necessidade de mais salsichas de Naumburg, de melhor qualidade do que as da primeira remessa, secas demais, e do que as da segunda, salgadas demais. Pediu e recebeu também uma toalha de mesa para fazer suas refeições solitárias de maneira ordenada e agradável, e um pouco de Zweibeck (rabanada) [...]. Sempre cioso do delicado equilíbrio da vida dentro de si, a exigir-Ihe uma atenção artística (Chamberlain, 2000, p. 111).

Esse aspecto do cuidar do corpo orgânico passa a ser um elemento central para a sobrevivência Nietzsche, o qual só tomou importância devido justamente a sua fragilidade. Diante disso, ele elege os fatores centrais para sua vida poder transcender os limites do organismo: a alimentação, o lugar e o clima são elementos materiais de fundamental importância para ele dar conta de sua força criativa.

De maneira bem outra interessa-me uma questão da qual depende mais a "salvação da humanidade" do que de qualquer curiosidade de teólogos: a questão da alimentação. Para uso imediato, podemos colocá-la assim: "como você deve alimentar-se para alcançar seu máximo de força [...]". Como a questão da alimentação relaciona-se antes de tudo a questão do lugar e do clima. A ninguém é dado viver em qualquer lugar; e quem tem grandes tarefas a resolver, que desafiam toda a sua força, tem mesmo opção muito limitada. A influência climática sobre o metabolismo, seu retardamento, sua aceleração, é tal que um equívoco quanto a lugar e clima pode não apenas alhear um homem de sua tarefa, como inclusive ocultá-la de todo (Nietzsche, 1995, p. 36-38).

Tomar consciência dos limites físicos de seu corpo biológico é um processo de agenciamento com a leitura do local a ser habitado, viabilizando as relações sociais e intelectuais. Isso é saber se orientar e se localizar no mundo a partir das condições qualificadas pelo seu corpo no/com o mundo. É a partir desses elementos localizados num espaço extensivo e externo ao corpo individual que Nietzsche identifica as forças, por ele agenciadas, no sentido de estabelecer a potência de uma espacialidade intensiva e imanente ao seu corpo, ou seja, eleger os elementos que transcendem seu corpo biológico na direção de uma corporeidade múltipla, singular e ativa, atualizando os aspectos inconscientes e inorgânicos do corpo na direção de uma lucidez criativa, na elaboração de uma obra que seja um corpo artisticamente ativo no mundo. Nietzsche assim se pronuncia nessa relação espacial exterior/extensivo – inconsciente/intensivo.

Acreditamos no mundo exterior como causa de sua ação sobre nós, mas é sua ação efetiva, se desenvolvendo inconscientemente, que nós transformamos, anteriormente, em mundo exterior: aquilo com o qual o mundo nos enfrenta como tal é nossa obra, que, a partir de então, re-age sobre nós (In: Klossowski, 2000, p. 275).

Um mundo externo e extensivo, formado de corpos organizados que agem sobre nós, e um inconsciente intensivo, corpos sem órgãos a potencializar criação de pensamentos (obras), ou seja, articular as forças externas e intensivá-las em nosso corpo de forma a externalizarmos o mundo por nós criado, o qual, aí sim, “re-age” sobre nós, mas como criação de nosso espaço/corpo, ação renovada de nosso corpo na criação do mundo como acontecimento da vida. Percebemos, nessa perspectiva, o sentido mais instigante da geografia para a filosofia de Nietzsche, o que Deleuze & Guattari (1992) vão denominar de Geofilosofia.

A geografia é essa busca por saber se orientar não apenas no plano da externalidade extensiva na qual nos encontramos, mas de como podemos produzir pensamentos a partir disso, intensivando as forças inconscientes que nos afetam para podermos qualificar o mundo com nosso pensar/viver. Uma geografia que não se restringe a representar o mundo já dado, mas instaure outros sentidos de falar/sentir/criar o mundo. Nesse aspecto, a geofilosofia é um constante nomadismo, um constante desterritorializar/reterritorializar de elementos extensivos/intensivos num mundo (Terra), o qual é território da vida/pensamento em constante diferenciar. Shapiro (2009) assim se pronuncia quanto a esse aspecto geográfico do pensamento filosófico para Nietzsche:

Se o pensamento geofilosófico ou pré-filosofico de Nietzsche envolve um processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, é por que ele ocupa uma ou várias posições em relação ao plano de imanência, entendido em sua manifestação mais imediata e familiar como a Terra, concebida como o terreno da vida e do pensamento (Shapiro, 2009, p. 479. Tradução nossa).

Tal sentido de geografia rasura a compreensão já fixada desse ramo do saber científico como um conhecimento que visa identificar as formas externas ao sujeito pensante, objetivando assim logicizar e mapear a extensionalidade da forma dos fenômenos, de maneira a localizar e representar os mesmos em imagens fixas e proporcionalmente exatas, em acordo com uma determinada escala de significância. Geografia, a partir de Nietzsche, tem a potência de vida, uma espacialidade múltipla, diferenciadora, grávida de sujeira e falhas, em constante movimento e transformação.

Geografia se dá assim no limiar, na fronteira que permite distinguir/interagir o externo do interno, ao mesmo tempo confunde o extensivo no intensivo com o qual os corpos são o mundo. Espaço aí é a organicidade da vida imanente, a não organicidade de corpos em devir, multiplicidades de forças e linhas, virtualidades a se atualizarem e desterritorializarem em linhas de fuga (Shapiro, 2009).

É um espaço, por conseguinte, sujo, não restrito a idealização higienizadora da razão esclarecedora, forçando-a a encarar os perigos do abismo, tensionamente anormal, em que a multiplicidade e contingencialidade acontecem e fogem das forças e processos que as territorializam, ou seja, são territorializadas e se desterritorializam, portanto, são colocadas num dado plano de organização, sobre o qual se potencializam as linhas de fuga em busca de outros planos de composição. É um espaço impossível de fixar, mas que a consciência precisa representá-lo como forma de torná-lo possível para os limites físicos dos corpos, mas ao fazer isso, ele escapa, se diferencia.

Um espaço enquanto pensamento pesado, não se coloca apenas como busca pela clareza e lucidez da razão normatizadora e esclarecedora, pois está imanente ao inconsciente (Queiroz, 2001). Nesse sentido, a paisagem uniformizada por uma consciência racionalizante se confunde com o abismo, ambos se dobram nas singularidades dos corpos, acontecem enquanto corpo/pensamento no espaço/vida. Por

isso que a geografia de Nietzsche é consequência dessa preocupação com o orgânico de seu corpo, é articuladora de fenômenos extensivos exteriores a sua biologia individual, pois ele acredita no “mundo exterior”, mas isso para capacitar o seu corpo transcender esses limites reativos da consciência normatizadora, pois a ação efetiva desse mundo exterior se desenvolve inconscientemente em nós, na nossa capacidade de transformar a esse mundo em nós mesmos e, assim, criarmos o mundo (Pearson, 2009).

A leitura geográfica que fez Nietzsche a partir de Turim é um corpo instigador de novos sentidos para a filosofia e para a geografia, multiplicando a essas enquanto forças de um pensamento que se pensa na imanência do acontecimento do mundo, na direção de uma corporeidade enquanto espaço/pensamento, rumo aos sentidos criativos e afirmativos da vida, com toda a carga trágica que ela carrega, com os perigos e riscos do abismo inerentes a qualquer desejo de ordem paisagística observada. Geografia em Nietzsche não é, mas está a acontecer, são geografias a se multiplicarem e se negarem e se diferenciarem e...

Fim: mas o filme não abordou a isso

Não, muito do que foi apontado no item anterior, assim como em boa parte dos demais itens que o precederam, não se encontra representado ou informado no filme *Dias de Nietzsche em Turim*, aqui colocado como nosso intercessor.

Mas o que o filme nos sensibiliza, a partir do que nosso corpo experimentou de relações espaciais, concretas ou virtuais, assim como de nossa posição no plano de referência científica em que nos colocamos, provocou esses pensamentos, instigou-nos a elaborar tais interpretações e produção de sentidos dos textos e escritos de Nietzsche.

Mas o filme quer dizer alguma coisa para a geografia a partir da história ali narrada? Ora, tudo é passível de qualificação geográfica, desde que possa ser abordado pelos referenciais constituidores dessa linguagem, contudo, isso não significa identificar no filme uma geografia já estabelecida anteriormente ao mesmo, para dessa maneira perscrutarmos elementos ditos como geográficos ali identificados: o espaço urbano a partir das imagens das ruas, casas e praças de Turim; a topografia dos Alpes no horizonte da paisagem; uma possível economia da região a partir das mercadorias apresentadas nas cenas.

Uma constatação como essa, apesar de possível, não condiz com a potência estética da obra, tanto de Nietzsche quanto de Bressane, pois o que se pode criar a partir desse encontro é a potência de se rasurar essa concepção já dada como única de geografia, derivando daí novas possibilidades e imaginações espaciais.

Essa obra de Bressane não visa dizer: “Nietzsche é isso” ou, no nosso caso, “a geografia representada no filme é essa”. O filme nos permite constituir um corpo sem órgãos, uma multiplicidade de forças com diferentes velocidades que nos atravessam e, se assim pudermos agenciar essas, não ficaremos restritos a reagir perante seus potenciais, mas poderemos criar um corpo de forças ativas e criativas, afirmativas da vida (Vasconcelos, 2006).

O filme é um devir Nietzsche em nós, um devir sujo, impuro, uma força ativa que encontramos e com a qual podemos: a) apenas reagir ou b) potencializá-la em outros sentidos e forças. Ele perdura em nós, uma “ficção sem perdão” a estabelecer o sentido trágico do pensamento/vida (Escobar, 2000b). O que podemos agenciar do filme não é um sentido de verdade, mas o que podemos pensar e criar para o mundo como devir do corpo Nietzsche.

Esse devir passa pela força do pensamento como espaço/corpo ativo, não aquele que se restringe a buscar uma idealização limpa e saudável, higienizada de apenas sobreviver de forma correta e normal na pura metafísica de valores entendidos como essências da verdade, mas de se dobrar para todo o abismo inerente a paisagem e fazer de seu corpo uma força que se desdobra sobre a materialidade trágica do mundo, com toda multiplicidade de sentidos com que isso acontece.

Não se trata nas ações e nas cenas (neste tumulto esmerado do *pensar pesado do pensamento*) de uma verdade ou de uma medida comum, mas de metamorfoses e plenitudes [...] Nietzsche especifica as povoações deste “mundo dos homens”, que ele critica e denuncia, como “povos da metafísica”. Da metafísica do Estado, assim como corpos “natureza”, e rebanhos de um Deus único [...]. A realidade para Nietzsche não é algo em si, nem os valores dominantes, mas a dimensão trágica onde o trabalho do pensamento pesado se torna corpo, bandos, encontros (Escobar, 2000a, p. 372-377).

As palavras de Escobar rebombam em nosso pensamento, como um ritornelo, ficam a repetir e demarcar um território em que o pensamento não se restringe a solucionar e reagir com verdades ideais e normatizadoras, mas mergulha no abismo do inconsciente, se dobra perante o peso dos abismos escondidos ou negados por uma paisagem por nós idealizada, invade e se desdobra perante essa metafísica espacial de valores harmoniosos em si, coloca-se como um espaço sujo, enlouquecido pelas velocidades dos acasos de corpos que se chocam, se tensionam nos encontros e se transformam em bandos.

O filme agora é a vida, uma ficção sem perdão, sem solução redentora, mergulha para além das tentativas da consciência organizar a sequência de imagens num padrão lógico de sentido e informação (Xavier, 2006), fruto de uma experiência espacial reativa a temporalidade linearmente cronológica, tipo: já assisti ao filme e gostei ou não gostei, entendi ou não entendi, ele quer dizer isso ou aquilo....

A vida em *Dias de Nietzsche em Turim* é uma experiência temporal pura, por conseguinte, o sentido espacial não é meramente reativo a um tempo que passa, mas é a própria multiplicidade de tempos a coexistirem na simultaneidade de agoras espaciais (Deleuze, 2007). Tempo enquanto multiplicidade a acontecer coetaneamente no espaço em que estamos a pensar/viver/criar.

Cronologicamente nosso corpo biológico pode ter assistido a esse filme ontem, no entanto, nosso corpo/pensamento, enquanto multiplicidade espacial agenciadora de forças intensivas e extensivas, faz do encontro com o filme uma coexistência de passados no agora espacial, num constante retornar de afectos e perceptos como bloco de sensações (Deleuze & Guattari, 1992) a instaurarem outras possibilidades de sentir e pensar o mundo a partir de como ele acontece no lugar, do devir filme aqui atualizado em nós.

Ele perdura em nós, com suas imagens e sons, com suas cenas, mesmo que desfocadas em nossa memória, continua a instigar e nos força a pensar. E o que podemos pensar, a partir da obra agenciada em nosso corpo, é o que o corpo pode construir, desdobrar, fugir, escapar da conscientização de sentidos puros e explicações redentoras (Engelman, 2007).

O que fica é um corpo/espço intensivo. Com o filme nosso inconsciente transcende os limites do pensado/impensado, fazendo do mundo em que nos encontramos algo outro do que até então tínhamos

como único já dado, acabado, fixado (Oliveira, n. d). O mundo passa a acontecer como um espaço que nós mesmos esboçamos enquanto plano de composição, no sentido de novas possibilidades de orientação e localização de nós no/com o mundo.

Rosa Dias e Oscar Bressane caminham sobre Turim e encontram a co-existência de passados num espaço/corpo de Nietzsche a percorrer a cidade no momento em que gravavam as cenas. Quando percorremos as trilhas apresentadas pela câmera no filme, por entre as ruas e praças da cidade, estamos vivenciando não um lugar para além de nossa fronteira corporal, mas o intensivo daqueles corpos (pensamentos e imagens dos devires Nietzsche no filme) na simultaneidade de agora em que nos encontramos, ou seja, passamos a nos localizar no mundo enquanto espaço múltiplo e dinâmico, nunca acabado, sempre a se diferenciar; nosso corpo é o segmento que precisa organizar essa dinâmica em uma espacialidade possível de orientação, mas ela sempre escapa.

Como multiplicidade espacial a acontecer em nosso corpo, mundo que nos dobra, nos subverte e faz com que nos movamos pelos lugares do mundo, no contexto das imagens que ali acontecem (Engelman, 2007). Estamos a nos deslocar não apenas sobre as imagens de Turim, mas pelo sentido de espacialidade virtual que as imagens potencializam, nos forçando a atualizar essa potência em nós, a qual desdobramos em mundo por nós vivenciado.

Virtualidade atualizada no local em que nos encontramos; virtualidades a potencializarem o sentido de realidade para outros possíveis. Turim é Nietzsche e é o filme e é a singularidade de nossos corpos. Somos todos devires geográficos em Nietzsche, corpo múltiplo de interações de pensamentos e imagens. O filme é o devir espacial do mundo enquanto lugar em que o encontro desses corpos acontece.

Bibliografia

- Bressane, J. (2000). *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago Ed.
- Chamberlain, L. (2000). *Nietzsche em Turim: o fim do futuro*. Rio de Janeiro: DIFEL (original publicado em 1996).
- Deleuze, G. (2007a). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense (original publicado em 1985).
- Deleuze, G. (2007b). *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70 (original publicado em 1965).
- Deleuze, G. (n.d.). *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés-Editora (original publicado em 1962).
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: editora 34 (original publicado em 1991).
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2010). *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: editora 34 (original publicado em 1972/1973).
- Dias, R. (2011). *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Dias, R. (2007). Dias de Nietzsche em Turim. In: *Comunicação & política*, v.25 (1), 173-180. Rio de Janeiro: CEBALA. Acedido em 13 de junho de 2013 em <http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/03CIN1%20Rosa%20Dias.pdf>
- Engelman, S. (2007). Imagens de um cinema da imanência. In: D. Lins (org.). *Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura e educação* (276-287). Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo.
- Escobar, C. H. (2000a). *Nietzsche...dos "companheiros"*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Escobar, C. H. (2000b). *Zaratustra: o corpo e os povos da tragédia*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Ferraz, C.B.O. (2013). O capital no cinema: as diferenças entre linguagens e as possibilidades geográficas. In: W. M. Oliveira Jr. & V. Cazetta (orgs.). *Grafias do espaço: imagens da educação geográfica contemporânea*. (109-142). Campinas, SP: Editora Alínea.
- Godinho, A. (2013). Diagramas para pensar/diagramas de sensação. In: S. Gallo, M. Novaes & L. B. Guarienti (orgs.). *Conexões: Deleuze e política e resistência e...* (131-144). Petrópolis, RJ.: De Petrus et Alii;

Campinas, SP: ALB; Brasília, DF: CAPES.

Heidegger, M. (2007). *Nietzsche* (2 vols.). Rio de Janeiro: Forense universitária (original publicado em 1961).

Klossowski, P. (2000). *Nietzsche e o círculo vicioso*. Rio de Janeiro: Pazulin (original publicado em 1969).

Levy, T. S. (2011). *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Martins, A. & Oliva L. C. (orgs.) (2011). *As ilusões do eu: Spinoza e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Marton, E. (org.) (2005). *Nietzsche na Alemanha*. São Paulo: Discurso editorial; Ijuí, RS: Editora Unijuí.

Mosé, V. (2005). *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Nietzsche, F. (1998). *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras (original publicado em 1887).

Nietzsche, F. (2000a). *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro* (2ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras (original publicado em 1886).

Nietzsche, F. (2000b). *Humano, demasiadamente humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras (original publicado em 1878).

Nietzsche, F. (2007). *O Anticristo e ditirambos de Dionísio*. São Paulo: Companhia das Letras (original publicado em 1888).

Oliveira, B. (n.d.). Fábula cinematográfica de Júlio Bressane. In *Contracampo*. Acedido em 24 de março de 2014 em <http://www.contracampo.com.br/31/diasdenietzsche.htm>

Pearson, K. A. (ed.) (2009). *A companion to Nietzsche*. West Sussex, UK.: Wiley-Blackwell.

Queiroz, A. (2008). *Tela atravessada*. Belém: CEJUP.

Shapiro, G. (2009). Nietzsche on geophilosophy and geoaesthetics. In: K. A. Pearson (ed.). *A Companion to Nietzsche* (477-494). West Sussex, UK.: Wiley-Blackwell.

Stegmaier, W. (2013). *As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Vasconcelos, J. (2006). *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna.

Vattimo, G. (2010). *Diálogo com Nietzsche*. São Paulo: Martins Fontes (original publicado em 2000).

Xavier, I. (2006). Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. In: *Revista Alceu*. Rio de Janeiro: PUC – Departamento de Comunicação social, 6 (12), 5-26, jan./jun. Acedido em 14 de dezembro de 2013 em http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf

Filmografia

Bressane, J. (2001). *Dias de Nietzsche em Turim*, Brasil.

3

La supervivencia de la mirada geográfica en el cine: de las vistas Lumière a las obras contemporáneas de Abbas Kiarostami y James Benning

Alan Salvadó

Introducción

El atlas y el mapa son, seguramente, las formas visuales que más se acercan a las dos características que definen el paisaje cinematográfico desde sus inicios: el *découpage* (la fragmentación y yuxtaposición de distintos planos cinematográficos) y la imagen-movimiento¹. Como trataremos de argumentar en este texto, *découpage* e imagen-movimiento (entendida en el contexto del viaje o el recorrido), dos de los clásicos dispositivos visuales que utiliza la geografía para definir y describir el mundo, tienen una correspondencia directa con el imaginario del paisaje cinematográfico. A partir de ambos, puede construirse un diálogo interesante entre cine y geografía; disciplinas (aparentemente) alejadas que en su particular relación con el espacio y el tiempo encuentran y exploran territorios comunes en lo que a la cultura visual se refiere.

¹ Para profundizar en esta cuestión véase: Salvadó, A. (2013). *Estètica del paisatge cinematogràfic: el découpage i la imatge en moviment com a formes de representació paisatgística*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra (Tesis Doctoral).

Dos textos de referencia se erigen en medio del panorama cine y geográfico: *Cartographic Cinema* (Conley, p. 2006) y *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle* (Castro, p. 2011). Ambos libros exploran la vertiente de la geografía más cercana a la imaginación y, consecuentemente, más cercana al cine. Dice Castro en el prólogo de su obra: “Si muchos teóricos han insistido en el *spatial turn* que caracterizaría la contemporaneidad, el mapa y la cartografía (*map and mapping*) han adquirido, ellos también, una nueva visibilidad, a nivel teórico. Apropiado constantemente desde nuevos ámbitos, el mapa se ha convertido en una metáfora visual básica del pensamiento contemporáneo. Más que nunca, es un ‘camino abstracto para una imaginación concreta’. Así pues, el lector debe concebir el presente estudio: como un lugar de la imaginación, donde el recorrido teórico y analítico viene determinado por la riqueza de las imágenes”² (2011, p. 13-14).

A la premisa subyacente en las palabras de Teresa Castro, trataremos de aplicar una mirada arqueológica que nos permita localizar aquellas formas (visuales) propiamente geográficas que el cine recoge y pule para trabajarlas desde su técnica particular. Utilizamos intencionadamente el término “arqueología” para enmarcar nuestro propósito de estudio en las tesis de Siegfried Zielinski expuestas en *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (2006). Zielinski plantea una historia alternativa de los *media* a partir de un análisis panorámico y en profundidad que permite retratar las distintas variables que contribuyen a su aparición a lo largo del tiempo. Dice así, Zielinski, refiriéndose a la aplicación de su teoría en el campo del cine: “La tradicional historiografía del cine ha sido anacrónica. Las artes del sonido y la imagen (re)producidos técnicamente no fueron inventados en el siglo XIX. Las fases de evolución del conocimiento y desarrollo de este *dispositivo* y forma de expresión se extienden en un período de tiempo más lejano. El siglo XIX puede definirse como el período de consolidación de una industrialización y un capitalismo que fue difundido por los medios tecnológicos pero no,

2 Las citaciones en francés e inglés que se incluyen han sido traducidas libremente por el autor, manteniéndose el texto original en nota al pie. “Si de nombreux théoriciens ont insisté sur ce *spatial turn* qui caractériserait le contemporain, la carte et la cartographie (*map and mapping*) ont, elles aussi, acquis une visibilité nouvelle, y compris au niveau théorique. Constamment appropriée par de nouveaux domaines, la carte est devenue une métaphore visuelle centrale de la pensée contemporaine. Plus que jamais, elle est aussi un “chemin abstrait pour l’imagination concrète”. C’est ainsi que le lecteur doit concevoir le présent ouvrage: comme un site d’imagination, où le parcours théorique et analytique est dicté par la richesse des images”.

como en la época en que las relaciones entretejidas entre artes, ciencias y tecnologías que nos interesan aquí empezaron a desarrollarse poco a poco en una lógica de multiplicidades”³ (Zielinski, 2015, p. 22).

Siguiendo los planteamientos de Zielinski, el primer objetivo del texto es detallar las metamorfosis que experimentan tanto el atlas como el mapa hasta su asimilación y/o popularización en el imaginario cinematográfico. Partiendo de esta mirada arqueológica, trataremos de reconstruir los caminos que nos llevan desde el *découpage* y la movilidad geográficas, a las formas cinematográficas; encontrando en el pasado las figuraciones del presente. Dice Zielinski sobre esta metodología de análisis: “Cuando uno desmantela el fenómeno en sus diferentes componentes, estos son fácilmente accesibles para explorar su profundidad temporal. El origen y desarrollo de la proyección, la movilidad, la puesta en escena de sonido e imágenes, los efectos especiales y las narrativas seriales, por ejemplo, podemos rastrearlas y reconstruirlas a través de muchos siglos y en distintas constelaciones de la modernidad en varias regiones del mundo. A través de esta vía podemos investigar y dirigir nuestros progresos verticalmente, como una máquina del tiempo o un núcleo de hielo cilíndrico”⁴ (Zielinski, 2015, p. 22).

El punto de partida (o de llegada), de nuestro salto temporal hacia la génesis, evolución y traslación de las formas geográficas en cinematográficas son algunas de las películas de los directores contemporáneos, Abbas Kiarostami y James Benning. Dos cineastas que a pesar de pertenecer a imaginarios y cinematografías completamente alejadas, Irán y Estados Unidos respectivamente, sitúan la representación del paisaje en el centro de su puesta en escena, estableciendo un vínculo indisoluble entre sus películas y los territorios representados en ellas. Al mismo tiempo, ambos autores basan su minimalista *mise en paysage* en una (re)animación de algunas formas

3 “Traditional historiography of film and cinema has long been out of date. The arts of sound and images in technical (re)production were not invented in the 19th century. The phases of the evolution of cognition and the development of this *dispositif* and form of expression extended over a far longer period. The 19th century can be defined as the consolidation period of an industrialisation and capitalism that was pervaded by media technologies, but not, however, as the epoch in which the interwoven relationship of arts, sciences, and technologies that interests us here began to unfold in a logic of multiplicities”.

4 “When one dismantles the phenomena into their component parts they can be easily accessed for an exploration of their deep time. The origin and development of projection, kinetics, *mise-en-scène* of sound and images, special effects, and serial narratives, for example, we can trace back and reconstruct over many centuries and in many different constellations of modernity in various regions of the world. In this way we can investigate and address developments vertically, like a time machine or ice core”.

cinematográficas de los orígenes donde la observación (fotográfica) de la realidad remite, en muchas ocasiones, al imaginario cartográfico de la descripción del *pays(age)*. En el caso de Abbas Kiarostami, desde su primer largometraje, *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye doust kodjast?*, 1987) hasta *10 on Ten* (2004), pasando por *A través de los olivos* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994) y *El sabor de las cerezas* (*Ta'm e guilass*, 1997), como también en el conjunto de su obra fotográfica⁵, encontramos la voluntad del director iraní de ubicar el territorio y sus distintas partes/motivos (caminos, árboles o colinas) en el centro de su mirada artística que, desde una lejanía casi cosmogónica, nos ofrece en muchas de sus películas verdaderos planos/mapas que cartografían las epopeyas de sus protagonistas. Por su parte, James Benning, construye su obra cinematográfica, a medio camino entre el cine documental y el experimental, como una antología del territorio norte-americano donde cada una de sus películas deviene un fragmento de un sistema mayor que apunta al imaginario del atlas. Los films que integran la *California Trilogy* (2000-2001), *13 lakes* (2004) o *Ten skies* (2004) siguen la estela científica/trascendental de Henry David Thoreau; el cineasta se convierte en un observador/recolector de imágenes y sonidos que dan forma a los escenarios naturales que componen su ambicioso proyecto cartográfico. Tanto en los films de Kiarostami, como en los de Benning, pervive la pulsión geográfica que caracterizó buena parte de los primeros años del cinematógrafo y que actualmente define una cierta tendencia estética del retorno (o redescubrimiento) de lo real. Se trata de un cine: caracterizado por el rodaje con equipo reducido, creado a partir de un ritmo temporal muy alejado de los sistemas industriales imperantes y concebido con la voluntad de encontrar una escritura audiovisual opuesta a la del gran espectáculo.

Para completar nuestra metodología de análisis de las imágenes, basada en la confrontación y el diálogo de las formas (visuales) geográficas y cinematográficas, son fundamentales las tesis de Aby Warburg. El historiador del arte alemán, a través de su proyecto (visual) póstumo el *Atlas Mnemosyne* (2010), iniciado en 1924 y dejado sin finalizar en 1929 (el año de su muerte), demuestra la pervivencia de las formas de la Antigüedad occidental a lo largo de la historia del arte, desde las representaciones de la Grecia clásica hasta las manifestaciones artísticas durante la República de Weimar. Los

5 Ver los trabajos fotográficos de Abbas Kiarostami: *Roads and trees* (1978-2003), *Trees in snow* (1978-2003) o *Rain* (2006). Muchas de las fotografías que componen estos proyectos fueron tomadas durante el proceso de localización de los escenarios para rodar sus películas. En Kiarostami, la mirada hacia el paisaje convierte en reversibles, fotografía y cine y sus respectivas puestas en escena.

argumentos de Warburg y, especialmente, su visionario atlas de las imágenes (concebido como un enorme mosaico de la historia del arte), ponen en evidencia que la imagen cinematográfica es un palimpsesto compuesto de múltiples reescrituras sobrepuestas, como si se trataran de capas geológicas de un territorio. Unas capas en las cuales habitan los espectros de aquellas formas del pasado que se diseminan a lo largo de la historia del cine (y del arte en general), apareciendo y desapareciendo, en distintas épocas, tradiciones y autores. Así pues, a partir de una cierta recolección y reencuentro con algunas de las formas cinematográficas que, independientemente de la época o del autor, contienen estos “espectros estéticos” del pasado, trataremos de restituir el diálogo entre cine y geografía, o lo que es lo mismo, arte y ciencia.

En este planteamiento de partida, el propio montaje cinematográfico (o *découpage*) no es solamente uno de los objetos de nuestra reflexión sino también una forma de pensamiento de las imágenes, tal y como pone de relieve Georges Didi-Huberman en *La imagen superviviente* (2009), refiriéndose al proyecto de atlas de las imágenes de Aby Warburg: “En su calidad misma de montaje, el atlas ‘Mnemosyne’ propone algo bien diferente a una simple recopilación de imágenes-recuerdos que narran una historia. Es un dispositivo complejo destinado a ofrecer -a abrir- los jalones visuales de una memoria impensada de la historia. El conocimiento resultante de ello es tan nuevo en el campo de las ciencias humanas que parece difícil encontrarle modelos o equivalentes.” (2009, p. 432) En este doble movimiento de recolección de formas visuales (geográficas, pictóricas, fotográficas o cinematográficas) y su yuxtaposición, como mecanismo de pensamiento, es donde iniciamos nuestro recorrido; nuestro salto temporal.

Hacia el proyecto cartográfico Lumière

En la historia del arte encontramos distintos precedentes de la hibridación de la mirada artística y la científica que nos pueden ayudar a analizar y comprender mejor la relación entre cine y geografía. Dejando de lado la tradición de la literatura de viajes, uno de los casos más significativos es el de la pintura holandesa de los siglos XVI y XVII. Svetlana Alpers, en un texto ya clásico, *El arte de describir* (1983), profundizó en esta cuestión poniendo el acento en la semejanza que existía en el imaginario visual de la época entre los mapas y ciertas pinturas de paisaje como formas de representación. Según Alpers, nunca ha habido una época ni un lugar donde se produjese una mayor coincidencia entre cartografía y arte figurativo. Dice así:

Los cartógrafos y los editores de mapas eran denominados “descriptores del mundo”, y sus mapas o atlas se definían como el mundo descrito. Aunque el término no se aplicó nunca, que yo sepa, a la pintura, existe una buena razón para hacerlo. El propósito de los pintores holandeses fue recoger sobre una superficie una amplia gama de conocimientos e información sobre la realidad. También emplearon palabras junto con las imágenes. Como los cartógrafos, hicieron obras aditivas que no pueden captarse desde un solo punto de vista. Su superficie no era como una ventana, a la manera del arte italiano, sino, como la de los mapas, una superficie sobre la que se desplegaba una recomposición del mundo (Alpers, 1987, p. 182).

El resultado de esta confluencia de miradas se visibiliza en gran parte de los paisajes pintados por Hendrick Goltzius, Carel van Mander, Jakob Ruisdael, Philips Koninck o el propio Peter Brueghel. Guiados por un afán descriptivo, todos ellos evitan dar profundidad al paisaje mediante los recursos compositivos clásicos y por contra acentúan el carácter plano de estas panorámicas sobre el territorio que se asemejan a una especie de “mapas con horizonte”. A partir de lo que se ha definido como una perspectiva a “vista de pájaro”, el espectador de esas pinturas se siente fuera del paisaje disfrutando de una distancia y de una ubicación privilegiadas con el fin de recomponer los múltiples elementos paisajísticos presentes en la superficie de la tierra a través de la movilidad de la mirada.

Significativamente, en la misma época en que algunos de los pintores holandeses articulan su mirada al mundo exterior a través de la unicidad y continuidad propias del mapa, encontramos el nacimiento del atlas, un dispositivo visual que se desmarca de todo ello, para articularse a partir del fragmento y la discontinuidad. Aunque la recolección y agrupación de una serie de mapas es una práctica ya habitual a mediados del siglo XVI, situamos el *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) por parte de Abraham Ortelius, como el primer atlas. El nacimiento de los primeros atlas, como apunta Christian Jacob (1992), nos revela un proceso de creciente demanda de una serie de mapas (más específicos) que vayan más allá de la visión totalizadora del mapa mundi o del globo terráqueo. La creciente fascinación, de carácter científico, hacia el fragmento y el detalle determinan la consolidación de esta forma visual. Dice Jacob:

La recolección responde sin duda al placer del coleccionista, placer de la posesión material, de la clasificación

de los mapas, con los aspectos simbólicos que se derivan de ellos. [...] El atlas atestigua ya una dialéctica parecida entre la visión global, más esquemática, y las visiones parciales, más detalladas. El mundo a gran escala no se deja contemplar en una imagen continua y los mapas detallados nos proponen una visión de lo local en detrimento de lo general. Ahí donde el atlas no permite reconstituir la imagen total por la yuxtaposición de las láminas parciales, la edición de un mapa con hojas distintas permite, por contra, el ensamblaje, dejando abierta la posibilidad teórica de cicatrizar el corte borrando los márgenes, de restaurar así la integridad del espacio⁶ (1992, p. 100).

En este orden de cosas es relevante la correspondencia que establece Christian Jacob entre los dispositivos visuales que caracterizan el atlas y el cine. En el centro del planteamiento visual del atlas se encuentra la noción de *découpage*, una de las singularidades del cine en relación con las otras artes, tal y como reivindica André Malraux en un texto clásico, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946). Ambos dispositivos establecen un diálogo entre la visión global y la parcial, conciliando así, la visión de conjunto y el detalle. Dice así Jacob:

Hablamos de *découpage* porque el Atlas aísla países, regiones, continentes, elige proponer visiones detalladas de ciertos territorios, mientras que otros son sobrevolados en su cuadro geográfico más general. [...] El *découpage* supone una buena delimitación de marcos, la pertinencia de las fronteras, naturales o políticas, la claridad de las distinciones introducidas. Este *découpage* es también una progresión: progresión en el espacio como si se tratara de un libro. El viaje del alma y de la mirada debe obedecer a una lógica, seguir una continuidad mínima, estar regido

6 "Le recueil entretient sans doute le plaisir du collectionneur, plaisir de la possession matérielle, de la thésaurisation des cartes, avec les enjeux symboliques qui en dérivent. [...] L'atlas témoignait déjà d'une dialectique semblable entre la vision globale, mais schématique, et les visions partielles, mais détaillées. Le monde à grande échelle ne se laisse pas contempler en une image continue, et les cartes détaillées nous plongent dans la vision du local au détriment du général. Là où l'atlas ne permet pas de reconstituer l'image totale par la juxtaposition des planches partielles, l'édition d'une carte en feuilles distinctes permet en revanche d'opérer l'assemblage, elle laisse ouverte la possibilité théorique de cicatrizer la coupure en gommant les marges, de restaurer l'intégrité de l'espace".

por ritmos propios, de desaceleración como de aceleración. Un atlas se estructura tal y como lo hacemos en un viaje programado⁷ (1992, p. 106-107).

Tanto en el diálogo entre arte y ciencia, como entre la visión global y fragmentaria, la fotografía nos ofrece también materiales para la reflexión. De entrada, la fotografía vertical o aérea, una práctica iniciada por Nadar a mediados del siglo XIX, reescribe algunos de los planteamientos de los pintores holandeses y de la cartografía en general. Sobre ello, Philippe Dubois apunta algunas ideas fundamentales:

La evidencia del modo de visión horizontal que se considera como natural y única posible (la visión humana) desaparece, o al menos se relativiza completamente, ante la atracción propiamente insólita de esas imágenes aéreas donde se descubre por primera vez lo que es ver un paisaje urbano *del cielo*, como se denominaba en aquella época, y verlo prácticamente “todo entero”, o al menos abarcándolo con la mirada en dimensiones que sobrepasaban todo lo que era imaginable hasta aquel momento, extendiendo el espacio de la vista a una dimensión propiamente “inhumana”. Punto de vista aéreo que viene a *cartografiar*, para decirlo de algún modo, el territorio. Se trata de ver el mapa convertido directamente en imagen mediante los sitios reales, esta es la gran revelación visual que aportan las fotografías hechas por Nadar. Es como una nueva percepción del mundo que se ofrece así a nosotros⁸ (1999, p. 27).

7 “Découpage, car l’atlas isole des pays, des régions, des continents, choisit de proposer des visions détaillées de certaines régions, alors que d’autres sont survolées dans leur cadre géographique le plus général. [...] Le découpage suppose une bonne délimitation des cadres, la pertinence des frontières, naturelles ou politiques, la clarté des distinctions introduites. Ce découpage est aussi une progression: progression dans l’espace comme dans le livre. Le voyage de l’esprit et du regard doit obéir à une logique, suivre une continuité minimale, être régi par des rythmes propres, de ralentissement ou d’accélération. Un atlas se compose comme on programme un voyage”.

8 “L’évidence du mode de vision horizontal que l’on considérerait comme naturel et seul possible (la vision à *hauteur d’homme*) s’efface, ou du moins se relativise complètement, devant l’attraction proprement inouïe (“in-vue”) de ces images aériennes où l’on découvre pour la première fois ce que c’est que voir un paysage-urban *du ciel*, comme on disait alors, et de le voir quasiment “tout entier”, du moins en l’embrassant du regard dans des dimensions qui dépassent tout ce qui était pensable jusque-là, en étendant l’espace de la *vue* à une dimension proprement “in-humaine”. Point de vue aérien et suspendu qui vient pour ainsi dire *cartographier* le terrain. Voir la carte faite directement en image avec les lieux mêmes de l’espace réel, voilà la révélation visuelle qu’apportent alors les photos de Nadar. C’est comme une nouvelle perception du monde qui se trouve ainsi offerte à tous”.

La cohabitación de estas primeras visiones aéreas junto a la proliferación del espectáculo de los panoramas a lo largo del siglo XIX, evidencian una supervivencia de la mirada totalizadora del mapa, en el imaginario visual de la época. De nuevo, la continuidad de la mirada se impone a la fragmentación, en términos de cultura visual; un paradigma que mutará, de nuevo, con la invención del cinematógrafo por parte de los Hermanos Lumière en 1895.

De entrada, en la acción de los Lumière de mandar a sus operadores de cámara por todo el mundo con la finalidad de “cartografiar cinematográficamente” distintos países, tradiciones culturales y parajes exóticos sobrevive algo del impulso descriptivo que caracteriza la geografía. Como si se tratara de un atlas, aquellas filmaciones pretendían mostrar aquello que pervive en la distancia, acercar el mundo exterior, poniéndolo al abasto de todos los que pudieran asistir a una proyección del cinematógrafo. En este sentido, Louis Lumière lo tenía muy claro desde un buen principio: “En tres semanas, con nuestro cinematógrafo, hemos dominado el mundo entero”⁹ (Pinel, 1974, p. 439).

El espíritu colectivo de tal empresa refuerza el vínculo entre la geografía y el catálogo Lumière y lo “distancia” del territorio estrictamente pictórico. Tal y como remarca Marco Bertozzi, “la procedencia cultural diversa de numerosos operadores de cámara hace todavía más improbable una citación consciente y querida (a un nivel pictórico)”¹⁰ (2001, p. 24). Más allá de intentar analizar y comprender las posibles referencias e influencias que encontramos en las múltiples vistas Lumière, es necesario enmarcar las imágenes en el sí de un proyecto que ultrapasa el ámbito estrictamente cinematográfico. Como apunta Bertozzi, se trata de “la obra colectiva de toda una sociedad de la cual las imágenes son el espejo, razón por la cual podemos considerarlas como obras anónimas, de la misma forma que ocurre con obras literarias, pictóricas y arquitectónicas del pasado, que son el reflejo en el terreno del arte y de la cultura de una determinada concepción del mundo”¹¹ (2001, p. 24).

9 “En trois semaines, avec notre cinématographe, nous avons possédé le monde entier”.

10 “La diverse provenance culturelle de nombreux opérateurs rend encore plus improbable un citationnisme conscient et voulu (au niveau picturel)”.

11 “[...] l’oeuvre collective de toute une société dont ils sont le miroir, raison pour laquelle on peut les considérer comme des oeuvres anonymes, à l’instar de beaucoup d’oeuvres littéraires, picturales et architecturales du passé, qui sont le reflet sur le plan de l’art et de la culture d’une certaine conception du monde”.

A la luz de lo que apunta Marco Bertozzi es interesante establecer vínculos entre el proyecto cinematográfico Lumière y el proyecto foto/cinematográfico de Albert Kahn, los *Archives de la Planète*. Iniciado en 1912, años después de la invención del cinematógrafo, Albert Kahn, antiguo banquero convertido en filántropo, pretendía documentar la superficie de la tierra para iniciar el proyecto, enciclopédico y utópico, de capturar toda la diversidad cultural y paisajística de la Tierra, configurando así un gran Atlas Mundial. Finalizado en 1931 y rodado en 48 países de los distintos continentes, a excepción de Oceanía, los *Archives de la Planète* comparte el espíritu colectivo de la iniciativa Lumière: cinco operadores de cámara, coordinados por el geógrafo francés Jean Brunhes, que fotografiaron más de 72.000 placas autocromas y rodaron más de 183.000 metros de película, convirtiéndose en el primer proyecto de la historia del cine en entender el material cinematográfico como un documento histórico/geográfico, es decir, científico.

Por un lado, encontramos como en ambas iniciativas, la mirada fragmentaria al mundo se erige como idea central de sus dispositivos visuales. Por el otro, tanto el proyecto Lumière¹², como el de Kahn, atestiguan la fascinación por lo exótico y lo lejano en el imaginario visual de finales del siglo XIX y principios del XX. Precisamente, ambos proyectos beben de la influencia de los dispositivos pre-cinematográficos del siglo XIX como los *lantern journeys* o, posteriormente, las *travel lectures*. El primero (heredero de la tradición de la linterna mágica) consiste en la proyección de imágenes pintadas sobre un vidrio mientras que el segundo se basa en la proyección de fotografías. Ambos dispositivos de visión se popularizan en su vertiente más “geográfica”, fragmentando y diseminando en el *tempo* de una proyección los grandes relatos de viajes de la literatura. Tanto en los *lantern journeys* como en las *travel lectures*, los espectadores emprenden desde su inmovilidad *grands Tours* por todo el mundo¹³. El carácter geográfico de estos viajes se refuerza con las lecturas y/o comentarios de las imágenes como también, en algunos casos, por el acompañamiento musical o los efectos sonoros. Como sucedía en la pintura (cartografi-

12 El proyecto Lumière sería imitado por otras compañías cinematográficas de la época como la Biograph, el funcionamiento de la cual era similar al de la Compañía Lumière, mandando operadores de cámara por todo el mundo y a la vez estableciendo una red internacional mediante compañías colaboradoras en Francia, Alemania, Italia, Bélgica, India, Sur-África y Países Bajos.

13 Tanto los *lantern journeys* como, especialmente, las *travel lectures* responden a la incipiente inquietud de popularizar el “descubrimiento” del mundo en una época (siglo XIX) donde la progresiva evolución de los medios de transporte cultivaban el deseo y el interés hacia lo lejano y lo exótico.

ca) holandesa, la imagen se completaba con la palabra¹⁴ (en este caso oral) con el objetivo de “describir el mundo” y recolectar el máximo de información y conocimiento sobre él. En este diálogo entre la “imagen-paisaje” y el “texto-paisaje” se observa la supervivencia de la mirada cartográfica presente en el sí de estos paisajes (pre)cinematográficos filmados por los operadores de los Lumière y los de Albert Kahn.

En el ámbito estrictamente cinematográfico, la popularización de las vistas Lumière desemboca en la constitución de uno de los géneros más conocido del cine de los orígenes (tanto en Europa como en América): el *travelogue*; el cual prolonga la pulsión geográfica de los primeros espectadores cinematográficos. Como indica Charles Musser: “Muchos de los films Lumière eran imágenes de viajes –escenas de la vida en países extranjeros como Francia, Italia, Inglaterra y Rusia. A lo largo de una proyección de veinte minutos, los operadores podían transportar a los espectadores a través de Europa con vistas genéricas de emplazamientos famosos como Hyde Park en Londres, los Jardines Botánicos de París, el Puente de los Suspiros en Venecia, o las Termas de Minerva en Milán [...] Incluso las vistas de viajes atestiguan la naturaleza internacional de la empresa Lumière”¹⁵ (1990, p. 140).

En la acción de proyectar (en discontinuidad) estas vistas Lumière encontramos la esencia del atlas, la representación del mundo construida a partir de múltiples fragmentos. El espectador, en un intervalo breve de tiempo, puede desplazarse de un lugar a otro del globo terráqueo bajo ninguna lógica de tipo causal, de la lejanía a la proximidad. Como ante un atlas, los espectadores cinematográficos construyen sus particulares visiones del mundo en un *work-in-progress* continuo. En esta forma de articular las imágenes que plantean los operadores Lumière (explorada ya en el *travelogue*) encontramos el rastro de los proyectos cartográficos iniciados en el Renacimiento y consolidados y popularizados a partir del enciclopedismo de la Ilustración.

14 El arte holandés, como los mapas, se sintió cómodo con sus vinculaciones al grabado y la escritura. Los artistas holandeses no sólo fueron a menudo grabadores acostumbrados a adaptar sus imágenes a la superficie de una página impresa (la de un libro, con frecuencia) sino que también manejaron con facilidad inscripciones, cartelas, incluso la caligrafía (Alpers, 1987, p. 199).

15 “Many Lumière films were travel views –scenes of life in foreign countries such as France, Italy, Britain, and Russia. In the course of a twenty-minute turn, operators could transport spectators across Europe with generic views of famous places such as London’s Hyde Park, the Paris Botanical Gardens, the Bridge of Sighs in Venice, or the Minerva Baths in Milan. [...] Even the travel views testified to the international nature of the Lumière organization”.

En la lógica del atlas, como destaca Georges Didi-Huberman a partir de Aby Warburg, encontramos un modelo de presentación e interrelación de las imágenes que prefigura las potencialidades del montaje cinematográfico y, al mismo tiempo, se contrapone a la visión unitaria y de conjunto propia del mapa. Dice Didi-Huberman, refiriéndose a las particularidades del atlas:

[El atlas] contra toda pureza estética, introduce lo múltiple, lo diverso, la hibridez de todo montaje. Sus tablas de imágenes se nos aparecen antes de cualquier página de relato, silogismo o definición, y también antes de cualquier cuadro, entiéndase esa palabra tanto en su acepción artística (unidad de la bella figura encerrada en un marco) como en su acepción científica (exhaustión lógica de todas las posibilidades definitivamente organizadas en abscisas y ordenadas). [...] Por su propia exuberancia, [el atlas] deconstruye los ideales de la unicidad, de especificidad, de pureza, de conocimiento integral. Se trata de una herramienta, no del agotamiento lógico de las posibilidades dadas, sino de la inagotable apertura de los posibles no dados aún. Su principio, su motor, no es otro que la imaginación (2011, p. 15).

Más allá del dispositivo-atlas, dibujado en el proyecto Lumière (como también en los *Archives de la Planète*), sus vistas de paisajes, ciudades u otros escenarios nos ofrecen un interesante material de reflexión a nivel formal. Si pensamos en ellas, vemos como éstas consisten en una evolución cinemática de los mapas pictóricos holandeses. Aquellas primeras imágenes contienen la pulsión visual propia del panorama y nos muestran un mundo que se despliega poco a poco ante la mirada del espectador a partir de la sucesión de los distintos elementos paisajísticos. Este “despliegue” de la mirada es también familiar a la tradición oriental y más concretamente al paisaje chino que se percibe progresivamente a medida que se va deslizando el rulo de papel sobre el que está pintado. Tal y como si se tratase de un mapa, los paisajes chinos invitan a la mirada del espectador a tomar sucesivamente múltiples puntos de vista, “viajando” de una escena y de un personaje a otro. No hay ninguna duda que en este dispositivo visual del paisaje chino, que se hace implícito en los paisajes cartográficos de los pintores holandeses del siglo XVII, reside la esencia de lo que serán las panorámicas y las vistas Lumière. S.M. Eisenstein en las páginas de *La non-indifférente nature* (1976/78) es quién mejor ha dibujado estas asociaciones. Dice así el cineasta ruso:

Una de las más antiguas formas de la representación del paisaje es el ‘cuadro-enrollado’ chino, -un cinta interminable se desenrolla horizontalmente (casi una película cinematográfica!) en una vista panorámica del paisaje. “Panorámica” en el sentido estrecho del término utilizado en el cine en tanto que el aparato de filmación se desplaza sobre unos raíles a través de una sucesión cambiante de escenas y acontecimientos. “Panorámica” igualmente, en ese sentido que la mirada no abarca todo el cuadro de una sola vez, sino de forma sucesiva, como transcurriendo de un sujeto al otro, de un fragmento al fragmento de al lado, es decir que se presenta al ojo como un oleaje de imágenes separadas que convergen (de secuencias?!). El paisaje parece estar captado a través de un travelling siguiendo el curso de un río¹⁶ (1976-78, p. 71).

Como si se tratase de un paisaje chino, el espectador de las vistas y panorámicas Lumière entrelaza los distintos elementos que desfilan delante suyo hasta configurar una imagen de conjunto. A partir de lo apuntado podemos observar como el proyecto cartográfico de los Lumière se articula a partir de dos movimientos: la creación de vistas (panorámicas) y su posterior proyección (discontinua) en una pantalla. En ambas acciones encontramos esbozadas las dos formas de representación visual de la geografía: el mapa y el atlas.

Por un lado, las vistas Lumière contienen la esencia de los mapas, la expresión de una mirada continua que se despliega a través del mundo¹⁷, a través de la cual el espectador experimenta el placer de descubrir un nuevo territorio de forma progresiva. En contraposición al *flâneur* de Baudelaire que recorre los pasajes de la ciudad moderna, los espectadores se acercan virtualmente al mundo exterior de la ciu-

16 “L’une des plus antiques formes de la représentation du paysage est le tableau-rouleau chinois –un ruban interminable se déroulant à l’horizontale (presque un ruban de pellicule cinématographique!) en une vue panoramique du paysage. “Panoramique” au sens étroit du terme utilisé au cinéma lorsque l’appareil de prises de vues glisse sur les rails au long d’une succession changeante de scènes et d’événements. “Panoramique” également, en ce sens que le regard n’embrasse pas le tableau en son entier d’un seul coup, mais successivement, comme coulant d’un sujet à l’autre, d’un fragment au fragment voisin, c’est-à-dire qu’il se présente à l’œil comme un flot convergent d’images séparées (de séquences?!). Le paysage semble pris en travelling en suivant le cours d’un fleuve”.

17 “El cine nació, y el dato está lejos de ser indiferente, como máquina de producir imágenes -vistas- continuas, no fragmentadas, largas. De entrada, el tiempo fílmico se dio como un tiempo soportado y reconocido, identificado: no podemos escapar al tiempo que transcurre en la proyección y entretanto, durante éste, nos adherimos a él, lo reconocemos como nuestro propio tiempo, lo vivimos como tal” (Aumont, 1997, p. 46).

dad a través de la pantalla de cine, la gran “ventana” de principios de siglo. Tal y como apunta Marco Bertozzi:

Gracias al modo panorámico, la interpenetración entre visión fílmica y paisaje deviene múltiple. Se trata de la última etapa de la observación realista del mundo: la modalidad de la mirada intensa y analítica del viajero moderno se opone al acercamiento simbólico y sobrenatural del peregrino medieval al cual no interesan, al margen de las resonancias religiosas, ni el paisaje natural ni las murallas de las urbes. El panorama Lumière es hijo del operador de cámara errante y de su placer en aventurarse en la física de los lugares filmados¹⁸ (2001, p. 24).

En la continuidad de las vistas Lumière y en la discontinuidad de su proyección, localizamos los orígenes de las dos formas de representación paisajística que rompen con la lógica de la lejanía y de la visión de conjunto propias del siglo XIX. El *découpage* y la movilidad de la mirada, o lo que es lo mismo, la lógica visual del atlas y la lógica visual del mapa, abren nuevos caminos para abordar la relación entre cine y geografía y, al mismo tiempo, (re)pensar determinadas propuestas del cine contemporáneo estrechamente vinculadas con la mirada al paisaje. Un paisaje cinematográfico que, como veremos, ejercerá de punto intermedio entre una disciplina y la otra.

Cartografía(s) en movimiento

Muchas son las películas contemporáneas que incorporan o bien trabajan parcialmente algunos de los aspectos que hemos ido dibujando, pero posiblemente *Y la vida continúa* (Zendegi va digar hich, 1992) de Abbas Kiarostami es uno de los films más paradigmáticos de la unión de la mirada geográfica y la cinematográfica, a través del concepto de movilidad. Por un lado, el doble movimiento del arte cartográfico de exploración de un territorio y su posterior recomposición estructura la película de principio a fin; y por otro lado, este trayecto cartográfico se convierte en un proceso de aprendizaje tanto por parte de los protagonistas del film como para el propio espectador. A continuación, profundizaremos en estos aspectos para comprender como se articula esta particular *mise en carte* en la que se convierte la película.

18 “Grâce au mode panoramique, l'interpénétration entre vision filmique et paysage devient multiple. C'est la dernière étape de l'observation réaliste du monde: la modalité du regard intense et analytique du voyageur moderne s'oppose à l'approche symbolique et surnaturelle du pèlerin médiéval, que n'intéressent, mises à part leurs résonances religieuses, ni le paysage naturel ni les remparts de l'*urbs*. Le panorama Lumière est fils de l'opérateur errant et de son plaisir à s'aventurer dans le physique des lieux filmés”.

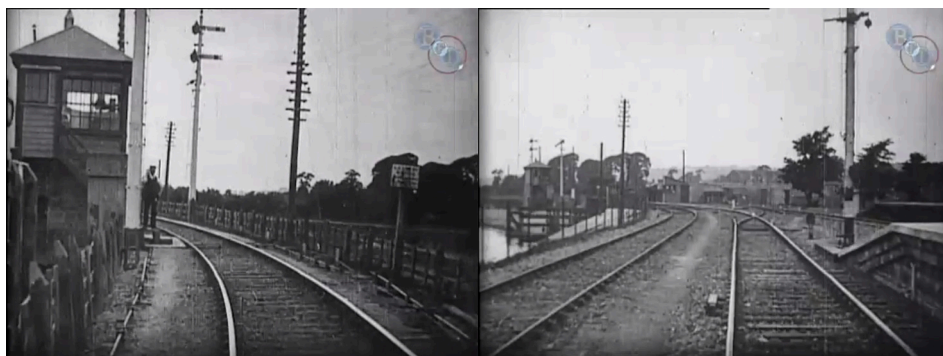
La trama de *Y la vida continúa* es muy simple: el viaje en coche de un padre (director de cine y *alter-ego* de Kiarostami) y su hijo a través de la región iraniana del Gilan, devastada por los efectos del terremoto ocurrido en 1990. Este trayecto laberíntico por carreteras y caminos y las distintas paradas a lo largo del recorrido ejercen de hilo conductor, haciendo buena la afirmación de Dominique Païni que “jamás, y sin ninguna duda, después de Rossellini, un film se ha confundido tanto como un viaje. El film como viaje, el viaje como film.”¹⁹ (1997, p. 79). En esta identificación entre viaje y film, el “dispositif voiture” de Kiarostami, tal y como lo denomina Alain Bergala (2004), juega un papel fundamental.

Tanto en esta, como en el resto de sus películas, el coche encarna en Abbas Kiarostami la mirada exploratoria del mundo; una mirada que se adentra en el interior del territorio para “atrapar” aquellos aspectos más representativos. Precisamente, en el siglo XVIII, el gran siglo de los viajes, esta mirada móvil se materializa de forma virtual a través de la pintura de paisajes, convertida en una especie de guía geográfica para aprender a observar el mundo. En cierta forma, el recorrido de la mirada por el interior del cuadro reproduce el trayecto físico que el horizonte ficticio de la representación propone al espectador. Tal y como apunta Marc Desportes: “Fue el paisaje pintado -expresión tautológica, recordémoslo, a inicios del siglo XVIII- quien incita al viajero a detallar el cuadro atravesado. [...] El arte es el conocimiento de las cualidades visibles: sin la aportación del artista, la realidad se nos muestra confusa; gracias a su trabajo, el espectador la contempla según la visibilidad que le ha conferido el artista.”²⁰ (2005, p. 182) En el caso de *Y la vida continúa*, el coche significa la puesta en circulación *in-situ* de esta mirada exploratoria asociada al viaje y, por extensión, a la geografía.

Curiosamente, la tarea que desarrolla el coche, tanto en esta película como en el cine de Kiarostami en general (véase *A través de los olivos*, *El sabor de las cerezas* o *10 on Ten*) es similar a la que ejerció el tren en los primeros años de la historia del cine. El “dispositif voiture” tiene una correspondencia directa con algunos de los “géneros de viajes” del cine primitivo los cuales tienen en el tren el principal mecanismo de visión para mediar con el mundo exterior.

19 “[...] jamais sans doute depuis Rossellini, un film ne s’était autant confondu avec un voyage. Le film comme voyage, le voyage comme film”.

20 “C’était le paysage peint –expression tautologique, rappelons-le, au début du XVIII^e siècle – qui incite le voyageur à détailler le cadre traversé. [...] L’art est la connaissance des qualités visibles: sans l’apport de l’artiste, la réalité apparaît confuse; grâce à son travail, le spectateur la regarde selon la visibilité que lui a conférée l’artiste”.



Figs. 1 y 2. Imágenes de las carreteras de *Y la vida continúa...*



Figs. 3 y 4. Imágenes prototípicas del género de las *railroad views* (Reino Unido, 1898)

Las clásicas imágenes *kiarostamianas* filmadas desde el coche (Fig. 1-2) apelan directamente al imaginario de géneros tan particulares como las *railroad views* o bien las *panoramic views* (Fig. 3-4) donde la cámara situada delante de la locomotora del tren mostraba el simple desfilarse del paisaje en movimiento, el proceso de adentrarse en el territorio. Tanto aquellas primeras imágenes, como las de Kiarostami en *Y la vida continúa*, visibilizan el puro “cine de atracciones” teorizado por Tom Gunning (1990) donde la simple mostración del paisaje deviene el principal atractivo para el espectador.

A través de la puesta en escena de Kiarostami reencontramos la pulsión geográfica del cine de los orígenes, heredera de la mirada móvil que, de forma virtual, recorría la pintura de paisajes, tal y como apunta Jacques Aumont en *El ojo interminable* (1997, p. 37). Arte del movimiento por excelencia, el cine se revela como el más cualificado para prolongar y llevar al extremo la mirada geográfica (en movimiento) que empujó a la humanidad a descubrir el mundo. Pero la actividad del cartógrafo/geógrafo no consiste únicamente en profundizar y explorar el territorio sino que, al mismo tiempo, está obligado a registrar y anotar aquello que se muestra ante él durante su recorrido. Por este motivo, el “dispositif voiture” de Kiarostami en *Y la vida continúa* no consiste únicamente en un ojo móvil que se desplaza por la región del Gilan sino que también ejerce de registro. Así lo pone de manifiesto Kiarostami en una escena del prólogo del filme, donde el niño protagonista

(Puya) tumbado en la parte posterior del vehículo forma con sus manos un marco a partir del cual observar la realidad exterior (Fig. 5-6). El contracampo inmediato a su mirada es la ventana lateral del coche que enmarca el paisaje huido a través del cual transitan los protagonistas del filme (Fig. 7-8). La identificación/yuxtaposición entre la mirada encuadrada del niño y la mirada encuadrada del vehículo se convierte, literalmente, en la puesta en escena del dispositivo mediante el cual se nos muestra y se registra el mundo exterior a lo largo de la película. Tal y como apunta Alain Bergala en su libro sobre el director, el vehículo a lo largo de su obra se convierte en una “máquina de encuadrar lo real” (2004, p. 76).

A partir de lo apuntado, se puede establecer un interesante paralelismo entre el “dispositif voiture” de Kiarostami y la cámara oscura. La ventana del vehículo se convierte en una superficie donde la realidad se impresiona, literalmente, bajo ninguna coordenada compositiva, como si se tratase de la imagen óptica ofrecida por el instrumento de registro utilizado por los pintores, en su afán de llevar al límite su deseo de mimesis de la realidad. El dispositivo de Kiarostami registra el mundo exterior por sí mismo, ofreciendo una detallada descripción tanto de la topografía del territorio como de aquellas personas que lo habitan. A lo largo de este proceso, las carreteras y los caminos, motivos visuales fundamentales en la obra del director iraní, favorecen la movilización de esta mirada horizontal al mundo; una mirada a ras de suelo, de escala humana, cercana y directa.



Figs. 5, 6, 7 y 8. Imágenes desde el interior del vehículo en *Y la vida continúa...*

La tarea del cineasta/geógrafo no es únicamente la de explorar el territorio y describirlo sino que es necesario hacer su correspondiente *découpage*, para (re)ordenarlo y (re)organizarlo con el fin de hacer emerger la red de relaciones existentes entre las distintas partes, que como un entramado de hilos da forma a un tapiz. Sobre esta cuestión, Alexander Von Humboldt realiza la siguiente reflexión: “La Naturaleza es el Todo; y para abarcar ese conjunto no debemos detenernos en los fenómenos exteriores; sino que es necesario que al menos hagamos entrever algunas de esas grandes analogías misteriosas y morales armonías que ligan al hombre con el mundo exterior” (2006, p. 20).

Las palabras de Humboldt evidencian que todo proceso cartográfico está compuesto por la dialéctica interior/exterior o lo que es lo mismo, la conjugación de una mirada horizontal y una vertical. Como hemos visto hasta ahora, la mirada horizontal nos descubre las variaciones y los detalles del paisaje y es la mirada vertical la encargada de recomponer el conjunto en una superficie a través de lo que Victor Stoichita define como una “panorámica conceptual” (2000). Marc Desportes en *Paysages en mouvement* (2005) describe el proceso de transición entre el interior y el exterior que estructura *Y la vida continúa*.

Cuando el viajero progresa a lo largo de su recorrido, un ir y venir embriagante le invade: descubre el lugar, detallando cada uno de los elementos -una colina, un río, un bosquecillo...- y, al mismo tiempo, imagina su propia marcha, como si siguiera a vista de pájaro su propia progresión. En un instante se encuentra en pleno éxtasis y en otro toma distancia y se abstrae en el pensamiento del lugar atravesado. Todo sucede como si hubiera dos mapas, aquel en el que será cotejado lo que parece posible, apetecible a los ojos del viajero -subir la colina, refrescarse en el río, tumbarse a la sombra del bosquecillo...- y aquel donde el lugar será representado a vista de pájaro, este segundo mapa sería comparable al que alzaría un ingeniero a partir de las coordenadas topográficas²¹ (Desportes, 2005, p. 183).

21 “Lorsque le voyageur progresse le long de son parcours, un va-et-vient grisant s’instaure: il découvre le site, en détaille chaque élément –une butte, une rivière, un bosquet...- et, dans le même temps, imagine son propre cheminement, comme s’il suivait à vol d’oiseau sa progression. Tantôt il est tout entier à son émerveillement, tantôt il prend du recul et s’extraît par la pensée du lieu traversée. Tout se passe comme s’il y avait deux cartes, celle où serait collationné ce qui semble possible, désirable aux yeux du voyageur –gravir la butte, se désaltérer à la rivière, se reposer à l’ombre du bosquet...-, et celle où serait représenté le site vu à vol d’oiseau, cette seconde carte étant comparable à celle que dresse l’ingénieur sur la base des levés topographiques”.

El cine, y más concretamente el *découpage*, aportan a la representación geográfica la posibilidad de contraponer en una línea de tiempo los dos “mapas” de los que habla Marc Desportes. En el intervalo entre la interioridad del paisaje y su exterioridad, entre la mirada horizontal y la vertical, el proceso cartográfico adquiere una nueva dimensión que muestra al espectador el conjunto de relaciones que se establecen a escala humana y el efecto que tienen estas en una escala mayor. La mirada vertical ofrece una visión de conjunto pero no de proximidad de forma que se pierden los matices y los detalles que dan personalidad al territorio y a las personas que lo habitan. Por el contrario, la mirada horizontal ofrece esta proximidad y humanidad pero sin la perspectiva necesaria para comprender el conjunto. La yuxtaposición de las dos miradas borra las limitaciones existentes entre cada una de ellas.

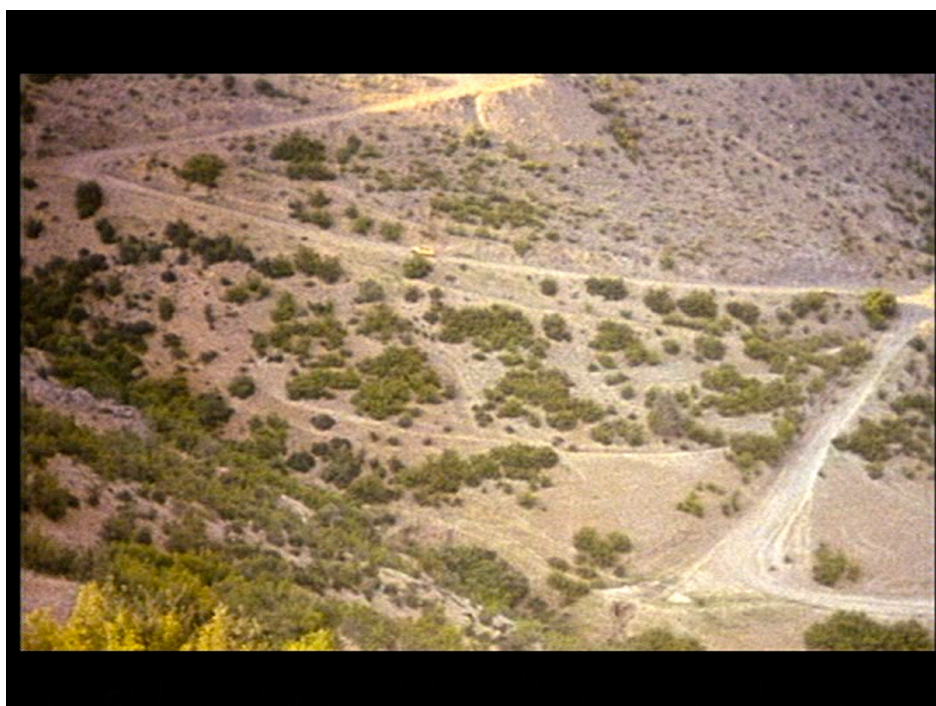


Fig. 9. Imagen final de *Y la vida continúa...*

Una vez más, *Y la vida continúa* es ejemplar en esta yuxtaposición de la mirada horizontal y la vertical. La sucesión de las imágenes del caos, de la ruina, de la aridez del territorio y de la lucha del hombre para sobrevivir se contraponen a la visión distanciada de la que se sirve regularmente Kiarostami donde miniaturiza el hombre y su entorno. La máxima expresión de este trabajo dialéctico entre el interior y el exterior se visualiza en el último plano del filme (Fig. 9) que encarna a la perfección la recomposición del mundo a la que aspira la geografía (cinematográfica). Más allá del carácter plano de la imagen, que tiene una correspondencia formal con el imaginario cartográfico, el factor determinante es la ruptura con la horizontalidad propia de la carretera y el camino. Desde una ubicación privilegiada, en una lejanía extrema,

la cámara nos ofrece una visión cósmica del territorio que sintetiza el recorrido zigzagueante que han realizado los protagonistas a lo largo del filme.

Kiarostami invierte la noción clásica del gran relato de aventuras donde se parte del mapa del territorio para llegar a un destino: el tesoro. En este caso el destino del viaje no es el tesoro sino el “alzamiento” de este mapa que convierte el territorio inicialmente desconocido en conocido, tanto para los personajes del filme como para el propio espectador. De esta forma, el aprendizaje que deja la película es un aprendizaje totalmente cartográfico: la vida es una cuestión de escala y, consecuentemente, es necesario elegir en cada momento y situación la escala más adecuada a las circunstancias. En el caso concreto de *Y la vida continúa*, Kiarostami plantea que la magnitud de la tragedia requiere de una escala mayor para comprender cuales son los verdaderos vínculos del hombre con el mundo que lo rodea. El mapa, pues, convertido en manos de Kiarostami en una forma ética de contemplar el paisaje de la catástrofe.

Cartografía(s) de la fragmentación

La radicalidad y experimentalidad del cineasta americano James Benning, herederos de los universos estructuralistas y/o minimalistas de Maya Deren, Michael Snow y Hollis Frampton, son fundamentales para entender el trabajo alrededor del espacio y el tiempo que atraviesa toda su obra fílmico/cartográfica. Dentro de la doble vertiente en la que se funda el paisaje americano, por un lado el sublime trascendente y, por otro, la topografía del territorio, Benning explora ésta última. El conjunto de su obra es uno de los casos más paradigmáticos del diálogo entre ciencia y cine (en correspondencia directa con los materiales fílmicos de *Los archives de la planète* de Albert Kahn) y una muestra de la supervivencia de la mirada empírica decimonónica en el paisajismo Occidental contemporáneo. Detengámonos un instante en esta cuestión.

Cuando a lo largo del siglo XIX, la pintura de paisaje experimenta un giro naturalista se debe, en gran parte, a las profundas evoluciones científicas que conllevan implícitamente una nueva forma de observar la realidad. Durante esta época se produce una dialéctica/escisión entre el estudio empírico de la naturaleza y su recomposición sintética en un estudio. Este cambio de paradigma desemboca en un peregrinaje de artistas que, literalmente, se adentran en la naturaleza como una forma de aprendizaje, una escuela de la mirada. La convicción que en la naturaleza pervive una lógica secreta de aquello accidental lleva a

los artistas (especialmente los pintores) a prestar una atención extrema a las formas efímeras del paisaje. La confrontación con la naturaleza no deviene una excepción, pues, sino una norma; una especie de ritual en la práctica pictórica.

Nuevos tiempos crean nuevas miradas y, consecuentemente, nacen o se consolidan nuevas formas de representación. Convertido en un género menor en el sí del paisajismo, a partir del siglo XIX el esbozo y la técnica del dibujo adquieren una cierta relevancia para muchos artistas a la hora de adentrarse en la naturaleza. El esbozo paisajístico transita de la marginalidad a la categoría de obra de arte, a través de su inmediatez y su capacidad de capturar el instante. Dice Carl Gustav Carus al respecto:

[...] Pero si ahora nos preguntamos por la causa de que esa claridad y decisión en el trazo surta en nosotros un efecto característico y tan vivificante como en la música, sólo podremos replicar que es porque descansa sobre una seguridad y una destreza internas del artista que luego, como todas las de ese tipo, irradian un cierto magnetismo sobre el espectador, le transmiten casi al primer vistazo algo de ese privilegio interior, y suscitan así ese característico sentimiento de alegría y valor. Razón por la que incluso algo totalmente esbozado puede arrastrarnos con ese magnetismo, que en ocasiones se hace verdaderamente irresistible en las obras de artistas con talento, con sólo que se vea ennoblecido por la fuerza de la fantasía y un dominio consumado del trazo (1992, p. 245).

El “magnetismo a primera vista”, tal y como apunta el propio Carus, acerca los esbozos pictóricos a toda una serie de formas literarias propias de la expresión científica. La carta, la agenda, el dietario o bien las notas conservan en su propia forma esta inmediatez entre la mirada y su traslación a palabras escritas que devienen el signo representado. Todas estas narraciones científicas, también desarrolladas a lo largo del siglo XIX, cultivan un cierto imaginario del “paisaje-esbozo” que, en su condición de apertura (imagen incompleta), ayuda al desarrollo del estudio de la naturaleza como otro de los (sub)géneros pictóricos representativos de esta mirada empírica en la pintura; los estudios de nubes, de árboles o de rocas son una muestra de ello.

Por un lado, tanto los estudios de la naturaleza como las series pictóricas, que años después popularizarán los pintores impresionistas, di-

bujan en el horizonte visual de la época, el pensamiento fragmentario propio del montaje cinematográfico. Por otro lado, tanto la metodología de observación, empleada por James Benning, como el dispositivo fragmentario/serial que articula tanto sus films como el conjunto de su obra, remiten al mismo tiempo al dietario de viaje y al estudio de la naturaleza. Ciencia y cine, pues, unidos a través de estas formas paisajísticas que trabajan y reflexionan sobre el tiempo y su capacidad de moldear el territorio y los distintos elementos que lo componen.

La serie de películas de James Benning sobre los paisajes norte-americanos, realizadas desde finales de los años 70 hasta la contemporaneidad – donde destacan *One Way Boogie Woogie* (1977) *Deseret* (1995), *Utopia* (1998), *El Valley Centro* (2000), *13 lakes* (2004), *Ten skies* (2004) o *RR* (2007) –, se conciben en correspondencia directa con el trabajo de los topógrafos, geógrafos, poetas o pintores americanos que a lo largo del siglo XIX recorrieron el país para convertirlo en paisaje. En cierta forma, lo que podría considerarse como el *Grand Tour* del continente americano, donde el viajar era de por sí una forma de creación. Es así como James Benning, a través de la observación aguda del *tourista* del XIX, encuentra su metodología cinematográfica en el siglo XXI. La fórmula parece simple: volver a observar el territorio como se observaba en el siglo XIX; pero a la vez también es compleja: hacer cine como si el cine no estuviera inventado o bien se acabara de inventar.

En el contexto de la “modernidad líquida”, descrita por Zygmunt Bauman (2002), la emergencia de una mirada geográfica en una poética cinematográfica como la de James Benning responde a una voluntad de arraigarse, de nuevo, al territorio; un gesto de resistencia al culto contemporáneo a la velocidad y la aceleración. Bauman, basándose en las características físicas del medio acuoso (la incapacidad de mantener una forma durante un tiempo y su disposición a cambiarla), considera que esta etapa de la modernidad (en la que vivimos desde finales del siglo XX) rompe con la dimensión del espacio priorizando de forma absoluta el tiempo. El espacio se ve desbordado por un tiempo en cambio continuo y permanente reducción ya que las distancias se recorren a la velocidad de las señales electrónicas, al instante. El esfuerzo que implicaba recorrer un espacio desaparece y anestesiarnos nuestra experiencia del viaje. Por parte de James Benning, pues, volver a mirar el mundo como lo hacían los operadores Lumière significa atarse de nuevo a él: redescubrirlo a partir del *découpage*, la imagen-movimiento y, en el caso de Benning, debemos añadir el sonido. Estas tres particularidades del arte cinematográfico ensanchan la dimensión del “paisaje-esbozo” del siglo XIX y se muestran como verdade-

ros útiles científicos en la contemporaneidad. El proyecto del cineasta americano, desde su propia concepción, demuestra que el cine, y más concretamente sus especificidades, devienen herramientas al alcance de la geografía para profundizar en su afán de describir el mundo.

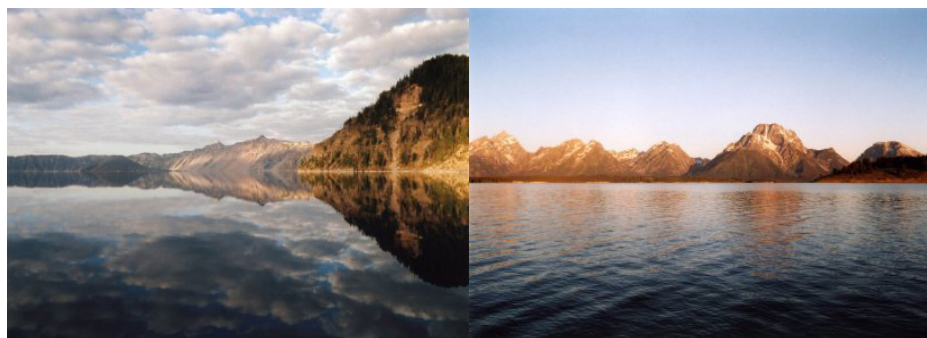
Bajo esta perspectiva, es interesante focalizar nuestra atención en la utilización que hace James Benning del *découpage* de Estados Unidos a lo largo de su obra, para darse cuenta del vínculo que existe con los *Archives de la Plànète* de Albert Kahn. En el caso del cineasta, su atención esta puesta en un solo país (y a veces en una sola región) pero el dispositivo cartográfico/fotográfico se articula a partir de un planteamiento visual similar: el atlas. Tal y como apunta Teresa Castro:

Generalmente, en los films del director [Benning], el gesto de filmar se parece a un proceso de territorialización, a través del cual el director se apropia del espacio dándole un sentido y una identidad. La idea de cartografía es muy querida al autor, que utiliza regularmente la expresión “mapping” para hablar de su trabajo, como si su gesto creativo se asemejara al de un cineasta-cartógrafo. Benning habla de cartografía visual en su trabajo, afirmando: “ ‘California Trilogy’ es mi tentativa de alzar un mapa del Estado de California mediante la utilización de la cámara, a través de una geografía de imágenes y de sonidos recolectados en distintos contextos y espacios: lo rural, lo urbano y lo salvaje²² (2010, p. 399-400).

La utilización del *découpage* que hace James Benning, llevada al límite en obras como *13 lakes* y *Ten skies* (realizadas a partir de trece y diez planos fijos, respectivamente) es donde se ilustra mejor la integración del imaginario del atlas en la puesta en escena del director.

22 “Plus que la photographie, le diptyque de Benning semble inviter au rapprochement avec la cartographie. D’une manière générale, dans les Films du cinéaste, le geste de filmer ressemble à un processus de territorialisation, par lequel il s’approprie l’espace en lui donnant un sens et une identité. L’idée de cartographie est chère à l’auteur, qui utilise régulièrement l’expression “mapping” pour parler de son travail, comme si son geste créatif s’apparentait à celui d’un cinéaste-cartographe. Benning parle de cartographie visuelle dans son travail, affirmant: “California Trilogy est ma tentative de dresser la carte de l’État de Californie par le biais de l’outil-caméra, au moyen d’une géographie d’images et de son prélevés dans différents contextes et espaces: le rural, l’urbain et le sauvage”.

La acción de fragmentar (y enumerar) lagos (Fig. 10-11) y cielos (Fig. 12-13) permite al espectador cinematográfico yuxtaponer y entrelazar los fragmentos entre cada uno de ellos, pero no de forma sucesiva solamente, sino también de forma simultánea, como si se tratara de un



Figs. 10 y 11. Imágenes de *13 lakes*



Figs. 12 y 13. Imágenes de *Ten skies*

mosaico. En este proceso de recomposición que realizamos como espectadores durante la contemplación de ambos films, partimos de un microcosmos para construir poco a poco un macrocosmos. Cada uno de los planos que filma el cineasta es, por sí solo, una “imagen-tiempo” (microcosmos) que puede funcionar autónomamente desde un punto de vista de la composición y el ritmo cinematográficos. Ahora bien, a partir de este ensamblaje, aprehendemos que cada uno de los fragmentos forma parte de un sistema mayor (macrocosmos); se nos sugiere una noción más abstracta, la del devenir de la naturaleza y cómo ésta, acaba dando forma al territorio. Por ejemplo, en *13 lakes*, un lago, por sí solo, se revela como un ecosistema autónomo, pero yuxtapuesto junto a otros doce lagos revela un flujo continuo de eventos (naturales, sociales, etc...) diferentes y repetidos que acaban dando forma a un pensamiento geográfico del territorio contemplado. El *découpage* entre las distintas partes ejerce de sistema fractal por el cual en una parte está contenida el Todo. Así pues, como sucede con el atlas, en *13 lakes* y *Ten skies*, una imagen fragmentaria deviene la representación de algo mayor. En ambos casos, la imaginación y la capacidad de

abstracción del espectador elaboran esta imagen (virtual) totalizada del territorio. Podemos afirmar, pues, que en el espacio fronterizo entre un fragmento de paisaje y otro es donde Benning construye su proyecto cartográfico.

One Way Boogie Woogie / 27 Years Later (2005) es la película paradigmática de James Benning en lo que a la utilización del montaje cinematográfico como forma de apelación a la imaginación (geográfica) del espectador se refiere. El film está concebido, por un lado, como el regreso al Milwaukee natal del director, un paisaje industrializado que abandonó en 1978 y, por otro lado, como una (re)mirada a una de sus primeras películas, *One Way Boogie Woogie* (1977). Como vemos, se trata tanto de un retorno a una memoria personal como a una de cinematográfica, a partir del planteamiento de volver a filmar los sesenta planos fijos (de un minuto cada uno) que componían la película matriz, desde los mismos emplazamientos y con los mismos protagonistas. Así pues, en la primera parte del film (re)visitamos la película original para, en la segunda parte, darnos cuenta (mediante el choque del montaje cinematográfico) del paso del tiempo. En el intervalo entre los planos iniciales (Fig. 14, 15, 16) y los mismos planos revisitados 27 años después (Fig. 17, 18, 19), con la consecuente transformación de las formas y los sonidos contemplados, se abre ante nosotros la brecha del tiempo transcurrido.

El planteamiento del diálogo “entre imágenes” de James Benning en *OWBW / 27 Years Later*, aunque a una escala menor y entendido desde una memoria más individual que colectiva, recuerda al *Rephotographic Survey Project*, concebido en 1977 por los fotógrafos Mark Klett y Joann Verburg. El planteamiento consistía en regresar a los emplazamientos desde los cuales fueron tomadas algunas de las fotografías realizadas por los primeros exploradores/fotógrafos del territorio americano como William Henry Jackson o Timothy O'Sullivan en el siglo XIX. Tanto en el proyecto de Benning como en el de Klett y Verburg, la búsqueda del denominado *vantage point*, el lugar exacto desde el que se había tomado la imagen, se presenta como el eje conductor del dispositivo visual. Dice Enrique Carbó sobre el *Rephotographic Survey Project*: “Gracias a la localización del ‘vantage point’ era posible establecer un vínculo entre la fotografía, el pasado, y el mundo actual, a través del tiempo transcurrido. Así se revelaban tanto la forma de ver en el pasado como el esfuerzo que exigía reproducir esa visión.” (1996, p. 42) En ambos casos, pues, el encuentro del *vantage point* acaba desembocando en un encuentro con el tiempo.

OWBW/27 Years Later a través del pensamiento entre-imágenes, propio del cine y por extensión de los atlas, evidencia en la continuidad de su visionado la aceleración del cambio en las sociedades modernas y, al mismo tiempo, aún todavía más el planteamiento cartográfico de Benning con el de los Lumière: tanto desde el punto de vista de la composición (frontal) de los planos como de su duración (un minuto). Como sucedía en el “dispositif voiture” de Kiarostami, la obra de Benning traza una pasarela temporal entre principios del siglo XXI y finales del XIX; un intervalo de más de 100 años recorrido instantáneamente, o lo que es lo mismo, la supervivencia de las formas (geográficas) visuales de los orígenes rescritas en la contemporaneidad.

Reflexiones finales

Tanto la propuesta de Abbas Kiarostami con *Y la vida continúa*, como el proyecto serial de James Benning (dos cineastas cartografiando sus países de origen), constatan que en el cine contemporáneo existe una tendencia cinematográfica que recupera y trabaja formas visuales (propiedades geográficas) que se habían manifestado de forma intermitente y fugaz en el sí de la pintura y la fotografía de paisajes; unas formas que habían quedado suspendidas en el tiempo a la espera de ser “re-animadas”. Recuperando las tesis de Aby Warburg alrededor de la supervivencia de las formas y su migración a través de distintos medios, observamos como la historia del cine y su propia evolución, puede pensarse a partir de ciertos parámetros geográficos que condicionan nuestra cultura e imaginario visual. La “contaminación” que se produce entre las imágenes geográficas y cinematográficas va más allá de la herencia y la tradición y se enmarca en la lógica de la hibridación expuesta en la mirada arqueológica de Siegfried Zielinski. La distancia entre los imaginarios Lumière, Kiarostami y Benning (objetos de estudio de nuestro texto) y la proximidad formal y metodológica que encontramos en sus distintos proyectos nos revela cómo se produce esta supervivencia de las formas a través de distintos medios; convirtiendo el pensamiento cartográfico en un mecanismo de creación y (re)invención de las formas cinematográficas. Pensar el cine exclusivamente desde el ámbito del relato o la narración (propias del teatro y la novela) o bien únicamente, desde una óptica del diálogo con la pintura y la fotografía implica olvidar la complejidad y variedad de acontecimientos de orden distinto (técnico, estético, social, etc.) que han intervenido en su evolución. Rastrear, como indicaba Zielinski, el origen de las formas desde una perspectiva arqueológica implica reconocer y aceptar la impureza de los artes y los media y, sobretudo, entender su profundidad temporal. En este sentido, y como dibujaba Teresa Castro en el inicio de nuestro trayecto, el concepto de “deep

time" de los media nos permite enmarcar la relación hibridación cine y geografía en el contexto de una cultura visual, es decir, una historia de las formas.

Como decíamos en párrafos anteriores, nuevos tiempos crean nuevas miradas y, consecuentemente, nacen o se consolidan nuevas formas de representación. Los sistemas fílmicos seriales de Abbas Kiarostami y James Benning ponen de relieve que en el siglo XXI, la era de la multipantalla y del gran mosaico de imágenes que implica la experiencia transmediática que vivimos día a día, el atlas (en su condición de mirada múltiple y fragmentaria) emerge de nuevo en el horizonte visual como una forma de representación del mundo todavía vigente. En este sentido, la eclosión del digital y la consecuente transformación de las metodologías cinematográficas, tanto de filmación como de exhibición, invitan a pensar en una nueva reescritura del atlas. De hecho, la entrada del cine al museo – explorada ya por Kiarostami en la película *Five* (2003) – ofrece otra vía de análisis de esta relación/hibridación entre cine y geografía que debería ser explorada en un futuro inmediato. De la misma forma, los dispositivos visuales asociados al mapa, en el contexto de la permanente evanescencia de nuestra relación con el espacio (en detrimento de todo tipo de aparato tecnológico que media entre nosotros y el mundo) aparece como una vía de exploración y reapropiación del territorio. Las nuevas tecnologías cinematográficas ofrecen nuevos mecanismos de percepción del mundo y, en consecuencia, nuevas formas de articular nuestro ojo móvil a través del territorio.

Como vemos, pues, el horizonte que se abre ante nosotros nos acecha con nuevos y múltiples interrogantes. En cualquiera de las respuestas que podamos dar, una sola certeza podemos asentar: *découpage*, imagen-movimiento y sonido, se presentan como las herramientas y mecanismos para proyectar nuestra mirada geográfica al mundo.

Bibliografía

- Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- Aumont, J. (1997) *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Bergala, A. (2004). *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Bertozzi, M. (2001). *Le paysage dans les vues Lumière*. CINÉMAS, Vol. 12, Núm. 1.
- Carbó, E. (1996) "Paisaje y fotografía: Naturaleza y Territorio". En Maderuelo, J. (Dir.) *Arte y naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca.
- Carus, C. G. (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisajes*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Castro, T. (2011). *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*. Paris: Aléas.
- Conley, T. (2006). *Cartographic Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Desportes, M. (2007). *Paysages en mouvement: transports et perception de l'espace, XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Eisenstein, S. (1976-78). *La non-indifférente nature*. Paris: Union générale d'éditions, 1976-78.
- Gunning, T. (1990). "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". En Elsaesser, T. (Ed.) *Early Cinema: space, frame, narrative*. Londres: Publishing.
- Jacob, C. (1992). *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. París: Éditions Albin Michel.
- Malraux, A. (1976). *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Cannes: XXX^e Anniversaire du Festival International du Film Cannes.
- Mottet, J. (Dir.) (1999). *Les paysages du cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallon.

Musser, C. (1990). *The Emergence of Cinema: the american screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons.

Pinel, V. (1974). *Louis Lumière*. Paris: Anthologie de l'Avant-Scène.

Salvadó, A. (2013). *Estètica del paisatge cinematogràfic: el découpage i la imatge en moviment com a formes de representació paisatgística*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra (Tesis Doctoral).

Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Von Humboldt, Alexander. (2006). "Cosmos". En: López Ontiveros, A., Nogué, J. y Ortega Cantero, N. (Ed.) *Representaciones culturales del paisaje*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Zielinski, S. (2006). *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge: MIT Press.

Zielinski, S. (2015) "Why and How an Archeology and Variantology of Arts and Media Can Enrich Thinking about Film and Cinema." En Beltrame, A. Fidotta, G. y Mariani, A. *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories*. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese.

Filmografía

Benning, J. (1978) *One Way Boogie Woogie*, Canadá/Estados Unidos.

Benning, J. (1995) *Deseret*, Estados Unidos.

Benning, J. (1998) *Utopia*, Estados Unidos.

Benning, J. (2000) *El Valley Centro*, Estados Unidos.

Benning, J. (2004) *13 Lakes*, Estados Unidos.

Benning, J. (2004) *Ten Skies*, Estados Unidos.

Benning, J. (2005) *One Way Boogie Woogie / 27 Years Later*, Estados Unidos.

Benning, J. (2007) *Rr*, Estados Unidos/Alemania.

Kiarostami, A. (1987) *¿Dónde Está La Casa De Mi Amigo?* (Khane-Ye Doust Kodjast?), Irán.

Kiarostami, A. (1992) *Y La Vida Continúa* (Zendegi Va Digar Hich), Irán.

Kiarostami, A. (1994) *A Través De Los Olivos* (Zire Darakhatan Zeyton), Irán.

Kiarostami, A. (1997) *El Sabor De Las Cerezas* (Ta'm E Guilass), Irán.

Kiarostami, A. (2003) *Five*, Irán.

Kiarostami, A. (2004) *10 On Ten*, Irán.

4

Inquietantes atractivos del abismo ciberpunk. Sobre las megalópolis antrópicas del cinema de ficción (1982-2004)

Federico López Silvestre

Los suburbios que tuve que atravesar no eran diferentes de aquellos otros, con las mismas casas amarillentas y verdosas. Siguiendo las mismas flechas se contorneaban los mismos canteros de las mismas plazas. Las calles del centro exponían mercancías embalajes enseñas que no cambian en nada [...]. Puedes remontar el vuelo cuando quieras –me dijeron– pero llegarás a otra Trude, igual punto por punto, el mundo está cubierto por una única Trude que no empieza ni termina...

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

Desdibujando los límites de la ciudad

Según el diccionario, la entropía es un término utilizado por los físicos para hacer referencia a cierta magnitud termodinámica que indica el grado de desorden de un sistema. Dicha magnitud se deriva de una operación en la que se tiene en cuenta la cantidad de calor aplicado y la temperatura a la que asciende un sistema. A mayor calor, más temperatura y más entropía. A menor calor, menos temperatura y menos entropía. Ahora bien, independientemente de que la tempe-

ratura descienda, la física descubrió que en los sistemas cerrados el grado de desorden que ya se haya alcanzado permanece constante o se incrementa. En otras palabras, descubrió que el orden inicial es irrecuperable y que, en consecuencia, la energía de los sistemas cerrados se degrada de manera irremediable. Esto, que también recibe el nombre de Segundo Principio de la Termodinámica, echó al traste la teoría que mantenía que la energía ni se crea ni se destruye, sino que sólo se transforma. Y su repercusión entre los ecologistas no se hizo esperar. Ellos fueron los primeros en extraer el concepto de entropía del abstracto ámbito de la Física y en vislumbrar el tétrico futuro de las sociedades que basan su desarrollo en la explotación de energías no renovables. A continuación, transitando de la energía a la información, la idea comenzaría a ser utilizada por sociólogos, geógrafos y urbanistas para recordar que hay redes metropolitanas en las que la entropía tiende a maximizarse porque todas las funciones son igualmente probables en cualquier punto de la red (Juaristi, 1986, p. 105-108). Claro que los primeros estudios todavía no introducían demasiados juicios de valor. Sencillamente, trataban de reflejar una nueva realidad utilizando nuevos métodos. Ahora bien, ya en los ochenta Soja y otros geógrafos empezarán a ir más lejos cuando pasen a definir urbes como Los Ángeles en base a las nociones de infinitud, descentralización general y periferalización del centro (Soja, 1993, p. 231-266).

En paralelo al carácter apocalíptico o cuando menos crítico de estos mensajes, los estudios de cine empezarían a utilizar la imagen de la ciudad desbordante con frecuencia. Entre 1982 y 2004 el cine de ciencia ficción producido por las entonces dos grandes potencias tecnológicas del planeta, EE.UU. y Japón, nos dio a conocer un considerable número de megalópolis imaginarias que insistirán en cierta iconografía especial. Si, partiendo de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott y desembocando en *Innocence* (2004) de Mamoru Oshii, nos enfrentamos a ese repertorio enseguida descubrimos un conjunto de rasgos que, extraídos inicialmente de la llamada literatura ciberpunk, se repitieron constantemente durante más de veinte años. En esas dos décadas, buena parte de la cinematografía de ficción estadounidense y japonesa se especializará en la estética ciberpunk. Más tarde, tras el atentado de las Torres Gemelas en 2001, el calentamiento global y la consiguiente entrada en vigor del Protocolo de Kyoto a comienzos de 2005, y la crisis económica del 2008, la forma de la megalópolis de la ficción cinematográfica irá derivando hacia formas y aspectos diferenciados. El miedo a las tecnologías tan presente en las megalópolis ciberpunk de los ochenta y noventa, dará paso a otros pavores más cercanos. Desde 2002, pero, sobre todo, desde 2004, todo empezará a oscilar entre la destrucción total de la ciudad –las películas de cambio

climático, tipo *The day after tomorrow* (2004), raras veces ofrecen una vuelta atrás– y esas amorfas urbes de zombies que nos informan de que ya ni en la muerte podemos escapar – *28 Days Later* (2002), o *28 Weeks Later* (2007), de Boyle y Fresnedillo, así como las muchas películas de George A. Romero y colaboradores *Dawn of the Dead* (2004), *Land of the Dead* (2005)...–. Ahora bien, ya antes de todo eso, había surgido el ciberpunk.

La estética ciberpunk es algo que más adelante se terminará de definir. Por ahora, lo que conviene subrayar es que, más que en su planta o en su función, las peculiaridades de esas *urbes ciberpunk* se pondrán de manifiesto en una “imagen” especial que nunca dejará de calar. Para terminar de acotarla conviene empezar remontándonos a 1960, año en el que Kevin Lynch publicó su *La imagen de la ciudad* [*The Image of the City*]. En esta obra polémica pero fundamental Lynch comenzaba refiriéndose a la “legibilidad”. Decía así: “En este libro se examinará la calidad visual de la ciudad norteamericana y para ello se estudiará la imagen mental que, de dicha ciudad, tienen sus habitantes. Se prestará atención particularmente a una cualidad visual específica, a saber, la claridad manifestada o ‘legibilidad’ del paisaje urbano”. En las páginas que seguían Lynch defendía que la legibilidad era de importancia decisiva en el escenario urbano y que la estructuración y la identificación del medio ambiente constituían capacidades vitales en todos los animales móviles. Si una ciudad no proveía a los viandantes de los medios visuales necesarios para desarrollar esas capacidades su experiencia podía resultar negativa. Al contrario, “una imagen ambiental eficaz confiere a su poseedor una fuerte sensación de seguridad emotiva” (Lynch, 1984, p. 11).

El libro de Lynch fue publicado por el Massachusetts Institute of Technology (MIT). Unos años más tarde, en 1999, la misma institución se encargó de sacar a la luz el ensayo de Neil Leach titulado *La anestésica de la arquitectura* [*The Anesthetics of Architecture*]. Quizás por esa razón –por entroncar con determinada tradición del MIT que a su vez remitía a las tesis sobre la ciudad moderna de Georg Simmel–, la obra de Leach repetía el mismo tipo de planteamientos psicológicos que, aplicados al urbanismo, había inaugurado Lynch en el mundo anglosajón. La obra de Leach sostiene que la acumulación de efectos visuales, acaba anestesiando al viandante (Leach, 2001, p. 61 y ss). La idea es exactamente la misma que defendió Susan Sontag en el ámbito de la fotografía: la suma de imágenes en la prensa y en la televisión habitúan al lector a verlo todo y, con el tiempo, impiden que su carga emotiva –v.gr., los cadáveres de niños muertos en una guerra– genere una respuesta. De hecho, su repetición acaba abotargando las men-

tes de los consumidores y, lo que en un principio debería exaltarnos, termina por aletargarnos. En un sentido semejante, en relación con la saturación visual, Leach maneja y expone toda una teoría psicológica sobre la urbe contemporánea, una teoría parecida a la que había llevado a Kevin Lynch a defender la necesidad de un urbanismo preocupado por la “legibilidad” de la ciudad.

La megalópolis moderna es una condensación de estímulos sonoros y olfativos, de imágenes cambiantes, de diferencias pronunciadas y de violencias inesperadas (Moya, 2011, p. 153-227). Todo esto, lejos de generar individuos tranquilos y seguros, intensifica la vida emocional. Tratando de adaptarse a esa realidad móvil, inestable y difícil de aprehender y estructurar, el sujeto metropolitano tiende a desarrollar un mecanismo de defensa y la “actitud *blasé*” es la respuesta. La actitud *blasé*, concepto recogido por Leach de la obra del sociólogo y filósofo alemán Georg Simmel (1986, p. 247-262), hace referencia al tránsito del colapso nervioso a la indolencia: “una vida sensual no moderada le hace a uno *blasé* porque estimula los nervios y los lleva a su reacción más intensa hasta que finalmente no puede producir reacción alguna”.

Obviamente, la *indolencia urbana*, el estado anestésico que produce la gran ciudad en el usuario, puede ser fomentada o reducida en función de las características de cada urbe. Pero en la ciudad posmoderna lo habitual es multiplicarla: “El énfasis en el despliegue visual [el lujo decorativo en los hogares, los escaparates de las tiendas, la multiplicación de *malls*, los carteles publicitarios, las grandes áreas de exposición, el urbanismo espectacular...] sobrecoge y embriaga al observador, con lo que la experiencia estética funciona como una forma de narcótico” (Leach, 2001, p. 78). Aunque hay defensores de este tipo de experiencia y aunque sociólogos como Richard Sennett han insistido con razón en el papel de semejante despliegue a la hora de hacernos más tolerantes (Sennett, 2001, p. 37-158), Leach considera que todos ellos se equivocan. En primer lugar, la arquitectura y el urbanismo que se promueve desde esas posiciones es la visual, la epidérmica, la seductora. No se trata de proporcionar seguridad emotiva desde un planteamiento “legible” de la ciudad, sino de fomentar la embriaguez narcótica. En segundo lugar, en los trabajos que defienden ese tipo de manifestaciones –por ejemplo, el clásico *Aprendiendo de las Vegas* [*Learning from Las Vegas*] (1972) de Venturi, Scott-Brown e Izenour–, no se hace un solo comentario sobre los valores políticos que subyacen a ese tipo de arquitectura y, por acción o por omisión, se acaba defendiendo la cultura de consumo del capitalismo imperante.

Dejando para más tarde la crítica política, puede aceptarse que para muchas personas las grandes ciudades resultan “ilegibles” y “embriagadoras”. De hecho, si Lynch insistió en la “ilegibilidad” de las urbes contemporáneas para intentar fomentar las medidas que lleven a una mayor “legibilidad”, Leach prefirió recalcar la “embriaguez” que provocan en el ciudadano y el talante “acrítico” que generan en las personas. En todo caso, ¿se puede aplicar todo esto a la hora de describir las geografías urbanas representadas en el cine de ficción contemporáneo? Y, de ser así, ¿qué se esconde tras semejantes despliegues?

La megaciudad en el cine de ficción contemporáneo (1982-2004)

Comencemos presentando nuestro pequeño y bien conocido repertorio¹. Como ya se ha dicho, si se avanza desde los tiempos de *Blade Runner* (1982) se pueden recordar un buen número de producciones de ciencia ficción norteamericanas y niponas que dan especial protagonismo a la *megalópolis*, a la ciudad inabarcable. En *Blade Runner* de Ridley Scott el protagonismo de la ciudad de Los Ángeles es absoluto (Fig.1). La visión es dantesca: la ciudad del siglo XXI se ha convertido en un lugar oscuro donde las imágenes publicitarias se reproducen sin cesar desde grandes pantallas adosadas a los edificios más altos. A ese caos visual se superpone el caos sonoro, caos que convierten la urbe del sol en una auténtica Babel contemporánea. De ese desorden



Fig.1 Fotograma de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott

1 Este repertorio cobró forma en una serie de conferencias sobre cine y ciudad que impartí hace ahora diez años. Al respecto, es probable que la parte puramente empírica de listas de películas y asociaciones literarias haya pasado a resultar, de tan divulgada, banal (Hanson, 2005). Pero como el material permaneció inédito y las lecturas estéticas y psicológicas que he incorporado son más recientes, he preferido mantener un corpus que a día de hoy se acerca a lo canónico. Por lo demás, entre 1982 y 2004, EE.UU. y Japón todavía estaban a la cabeza de un desarrollo tecnológico clave en la argumentación de este texto, cosa que desde entonces ha cambiado con la emergencia imparable de China.

general sólo se salvan los “barrios altos”, barrios en los que grandes rascacielos dorados como el de Tyrrell Corporation todavía disfrutaban de los rayos del sol. Syd Mead fue uno de los artistas que colaboraron en el diseño de Los Ángeles de *Blade Runner*. Y el mismo Syd Mead trabajará en el diseño de los barrios de cemento y acero de *Johnny Mnemonic* (1995), película dirigida por Robert Longo. Al margen de su calidad, en esta película de nuevo se opone una ciudad opulenta de altas torres, hombres de negocios y prostitutas de 10.000 dólares, a una ciudad demacrada en la que sobreviven como ratas el resto de los mortales. La novedad consiste en la aparición del mundo de Internet en la versión virtual tridimensional del año 2021. De mayor calidad artística será la francesa *El Quinto Elemento*, (1997) de Luc Besson, con ambientes basados en ilustraciones de Jean-Claude Mézières partiendo de Nueva York y detalles de Jean Giraud (Moebius) llevados a la pantalla por la empresa americana Digital Domain. Ese carácter de coproducción franco-americana y el hecho de inspirarse en Nueva York es lo que explica que la incluyamos aquí y, de hecho, algunos patrones visuales se repetirán luego a la hora de representar este tipo de urbe. Archiconocidas llegarán a ser las tres partes de *Matrix* (1999, 2001, 2003) de los hermanos Wachowski, y también en este caso se solaparán las urbes dantescas o subterráneas, con las “virtuales” y sofisticadas. Otro especialista en retratar grandes ciudades, será Alex Proyas, director de *Dark City* (1998) y de *Yo, Robot* (2004). En la primera describirá el claustrofóbico y sórdido ambiente de una gran ciudad “sin salida”. Y en la segunda se conformará con mostrarnos el brillante pero siniestro Chicago del año 2035. También Steven Spielberg firmará dos películas en las que la gran ciudad futura desempeña un papel importante. En *Inteligencia Artificial* (2001) se muestra una urbe irreal de altas torres capaz de crear robots con sentimientos. No obstante, será en *Minority report* (2002) donde el entorno urbano elegido, Washington D.C. en el año 2054, alcance un mayor protagonismo. El arcaico-futurismo de George Lucas en *El ataque de los clones* (2002) pone la guinda a este recorrido mostrándonos un planeta que tras miles de años de evolución se ha convertido en una interminable ciudad: Coruscant.

Por otro lado, cabe referirse a las geografías urbanas de la cinematografía nipona, paisajes plagados de *megaciudades* desarrolladas en el ámbito de la animación para adultos. En *Akira* (1988) de Katsuhiro Otomo el papel escenográfico recae en Neotokio, un Tokio posbélico del año 2019. Dejando al margen el tono místico de su guión, tono que a muchos puede resultar ajeno y hasta un poco empalagoso, el gran tema que nos plantea Otomo es también el de la ciudad que vendrá, la megalópolis futura. Todo el film es una reflexión sobre la ciudad en

términos arquitectónicos y sociales. En este sentido, no es secundario recordar que este cineasta además de dibujante es arquitecto, y que los problemas urbanísticos que plantea tienen una base pensada y real. Años más tarde, el propio Otomo participará como guionista en la realización de *Metrópolis* (2001) de Rin Taro (Shigeyuki Hayashi), film inspirado en los cómics de Tezuka que, a su vez, partían del film homónimo de Fritz Lang. No en vano, como en la película del alemán, también ahora la urbe desempeña un papel protagonista. Diferentes son las imágenes urbanas de *Final Fantasy* (2001) de Hironobu Sakaguchi, la primera película de animación generada por ordenador (CGI) que intentó llevar la emulación hasta el punto de imposibilitar la distinción entre imágenes reales y virtuales. Sea como fuere, por necesidades del guión, la ciudad virtual que se presentó no es realista, sino apocalíptica y dantesca o simplemente futurista. Por fin, debe destacarse el trabajo de Mamoru Oshii director de *Ghost in the shell* (1996) y de *Innocence. Ghost in the shell 2* (2004). En este caso, la agobiante e inmensa urbe, Tokio en el año 2029, se convierte en el telón de fondo de historias protagonizadas por *cyborgs* con implantes de última generación que deben cazar entes de origen artificial que intentan promover una revolución social (Cavallaro, 2006, p. 185-213; Cavallaro, 2007).

En definitiva, si este variopinto repertorio resulta interesante es porque, en todas las películas que lo componen, la nueva geografía urbana desempeña un rol fundamental. El planeta construido al que remite es infinito, embriagador, anestésico y, en lo visual, encaja con lo que Martín Jay llamó “régimen escópico barroco” (Jay, 2003, p. 28-49).

¿Por qué cabe hablar de selva urbana?

Puede definirse el “régimen escópico barroco” como ese modo de construir la imagen que excita la mirada del espectador y tiende a la dispersión y a la multiplicidad, gustando de lo peculiar y lo extraño. Sus promotores se sienten fascinados por la “ilegibilidad” de las geografías que representan y desprecian los intentos de reducir la multiplicidad de los espacios visuales a una única esencia coherente. Si tiene interés para nosotros es porque, estadísticamente hablando, su punto de vista ha sido el más explotado por los *spacemakers* de Hollywood –los creadores de paisajes virtuales– (López Silvestre, 2004). En *La imagen de la ciudad* Kevin Lynch comparaba la ciudad “ilegible” y mal planteada con “el laberinto de la selva” (Lynch, 1984, p. 148 y ss), y lo primero que se nos viene a la cabeza cuando buscamos expresiones para definir la *megaciudad* del cine de ficción contemporáneo es la idea de “selva urbana”. De hecho, si comparamos los diferentes elementos que, según Lynch, fomentan la “ilegibilidad” de una urbe con

las características de las *megaciudades* del cine de ficción que hemos mencionado el resultado parece claro.

Uno de los primeros componentes que potencian la claridad estructural de una ciudad o su “imaginabilidad”, que diría Lynch, son las sendas. Las sendas o caminos organizan y conectan todos los puntos de la urbe. Hay elementos que ayudan a distinguirlas y que logran que estas funcionen mejor en la mente del ciudadano. Su anchura, las características de las fachadas de los edificios que la rodean, un arbolado tupido, una dirección obligada, cierta proximidad a hitos del paisaje (un muelle, un parque...) son algunos de estos rasgos especiales. Si no tienen una cualidad singular y la estructura urbana tiende al desorden en planta y a la homogeneidad en alzado, las sendas se pueden convertir en laberintos. No en vano, las que nos encontramos en las *megaciudades* de la ficción cinematográfica en muchas ocasiones constituyen auténticos laberintos. Fundamentalmente, en todas las películas que estamos tratando se pueden distinguir dos tipos de sendas. Por un lado, asistimos, entre aturridos y embriagados, a recorridos por calles estrechas, de trazados extraños y rodeadas por edificios enormes, sucios, indistintos y fríos. Esos edificios comienzan a distinguirse a unos diez metros de distancia. Como en la Times Square del Nueva York real, a seis metros sólo se ven los cientos, miles de carteles publicitarios (*Blade Runner*; *Akira*; *Metrópolis*). En el cine nipón en algunos planos picados (*Akira*; *Ghost in the shell*) puede comprobarse como esos trazados serpentean y se entrelazan de forma anárquica, como un organismo que se contrae y se expande. En algunas versiones (Fig. 2), a esas calles distribuidas en todas direcciones se superponen viaductos y canales que se solapan entre sí en altura (*El Quinto Elemento*; *El ataque de los clones*; *Matrix III*). Y, últimamente, también ha aparecido un tipo de sendas que se adhieren a la superficie de los edificios



Fig.2 Fotograma de *El Quinto Elemento* (1997) de Luc Besson

y, gracias al magnetismo, posibilitan que los vehículos los recorran tanto horizontal como verticalmente (*Minority report*). Por otro lado, son frecuentes las grandes autopistas, arterias que, paradójicamente, tampoco son capaces de sacarnos de la interminable urbe y que, como indicó Marc Augé pensando en casos muy reales, repiten sin cesar asépticos *no lugares*: gasolineras, peajes, espacios anodinos de descanso... Y si, como parece, son todos iguales, es evidente que no facilitan la identificación visual de las distintas partes (*Akira*; *Yo, Robot*).

El segundo elemento que facilita la legibilidad de una urbe son sus bordes. Los bordes señalan los límites de lo conocido, los límites de nuestro recorrido, los límites de la ciudad o de los barrios. El problema de la *megaciudad* del cine es que ésta carece de frontera. La máxima expresión de su extensión la encontramos en Coruscant, el planeta-ciudad de *El ataque de los clones*. Una vista de Coruscant desde lo alto de la torre del consejo pone de manifiesto el desasosiego profundo que puede generar este tipo de urbe que no se puede abarcar. Dada su extensión, resulta igual de impenetrable que la selva amazónica vista desde un macizo rocoso. Algún hito natural, un río con sus meandros o la costa, es lo que, en ciertos ejemplos, podemos reseñar. Sea como fuere, los personajes de muchas de estas películas padecen ese mal psicológico –la claustrofobia– que consiste en verse atrapados en la *megaciudad* como en una especie de cárcel. Piénsese que, si todo es ciudad, deja de existir ese “otro lugar” al que uno pueda escapar. En la ficción infantil y fantástica esos “otros lugares” son los planetas de otras galaxias. Pero en la ficción pesimista las *heterotopías* son, simplemente, la religión y las drogas –*Akira*– o los espacios virtuales –*Johnny Mnemonic*–. Hasta tal punto tiene interés esta cuestión para el cine de ficción protagonizado por la *megalópolis* que en *Dark City* la ausencia de ese “otro lugar” al que escapar es el motor de la acción.

Otro rasgo que destaca Lynch cuando trata de clasificar los elementos que fomentan la “legibilidad” de una ciudad son los barrios. Los barrios son las zonas urbanas relativamente grandes que se pueden reconocer desde el interior y, a veces, como referencia exterior cuando se avanza hacia ellos. Más allá de los distritos en los que se divide un municipio –distritos separados por razones administrativas y que, a veces, no se distinguen de lo demás–, las características que determinan los “auténticos” barrios son continuidades temáticas como el tipo de espacio, la forma de los edificios, los habitantes, el mantenimiento de las calles... Como se ha puesto de manifiesto al hablar de las sendas y los bordes, en las ciudades del cine de ficción que estamos comentando existen enormes regiones indistintas, homogéneas, que

dificultan la separación mental del territorio en zonas. No obstante, sean norteamericanas o niponas, en todas ellas podemos hacer referencia a un elemento constante: el dualismo escenográfico. Los “barrios altos”, agrupamientos de edificios *mastodónticos*, acristalados, brillantes, que, gracias a su tamaño, se distinguen desde casi todas partes, aparecen con mucha frecuencia en estas películas. Y, en casi todos los casos, esos monstruos de la ingeniería encarnan el Poder, un Poder que puede ser bueno o malo (*Blade Runner*; *Akira*; *Ghost in the shell*; *Inteligencia Artificial*; *El ataque de los clones*; *Yo, Robot...*). El resto, lo que se extiende a lo largo de kilómetros y kilómetros cuadrados, casi siempre adquiere la forma de urbe degradada, residual, donde las personas malviven como ratas. Algunos filmes insisten en la diferencia en altura para resaltar la lucha entre clases sociales. Cuanto más abajo, más miserable es el entorno que a uno le toca vivir. Esto salta a la vista tanto en *Metrópolis* de Rin Taro y Otomo, que en esto reproduce el hallazgo del guión de la película de Fritz Lang, como en *Minority report*, en la que la “ciudad baja” del nauseabundo Hotel Tenement se nos muestra sucia, plagada de prófugos y atestada de *neurómanos*.

Al lado de los barrios debe hablarse de los hitos. Según Lynch, los hitos son puntos de referencia llamativos que facilitan la orientación en un entorno urbano. Estos hitos pueden variar de tamaño. Un monumento a un personaje local o una estatua pueden funcionar como hitos, pero un edificio o una tienda de publicidad provocadora o excitante, también pueden convertirse en punto de referencia de esta clase. En todo caso, si una cafetería con grandes neones rosas situada en una esquina importante puede convertirse en un hito para los habitantes, muchos establecimientos comerciales con luces semejantes acaban anulando los esfuerzos que hacen sus dueños por publicitar-



Fig. 3 Fotograma de *Ghost in the shell* (1996) de Mamoru Oshii.

se. Esto es lo que, por ejemplo, ocurre en Los Ángeles de *Blade Runner* (1982), en el Neotokio de *Akira* (1988) y de *Ghost in the shell* (1996), y en el Washington de *Minority report* (2002), urbes en las que la publicidad constante impide que distingamos unas calles de otras (Fig. 3). De hecho, los únicos hitos eficientes de las ciudades del cine de ficción coinciden con el barrio alto. Sus grandes edificios son la principal referencia en el paisaje –piénsese en el *zigurat* de *Metrópolis* o en el edificio de la empresa USR en *Yo, Robot*–. A parte de esto, lo que percibe el espectador anonadado es un amasijo de edificios tan grande y anárquico que hacen difícil orientarse. Si, en vez de un rascacielos, nos rodean tantas torres como para ocultar el cielo, el carácter de hito que se le supone a todo gran edificio pasará desapercibido. Una prueba de que en estas películas se sustituyen hitos que visualmente funcionan por auténticas selvas de torres, es la transformación a la que se somete Washington D.C. en *Minority report* (2002). De hecho, a juicio del diseñador Alex McDowell el principal problema escenográfico de esta producción consistió en saber dónde se podía colocar de manera creíble la ciudad virtual de rascacielos. Y aunque en Washington dentro de 40 años probablemente seguirán existiendo la Cúpula del Senado, el Capitolio o la Casa Blanca, y en los guiones originales de la película se mantuvo la estructura urbana actual, los escenarios y las vistas aéreas del film se recrean con un paisaje imaginario de rascacielos que, teóricamente, crecerán en la otra orilla del Potomac. La única referencia “real” del film es el paisaje inicial: el viejo barrio residencial de Georgetown en el que se anuncia un asesinato que nunca tendrá lugar.

Por último, Lynch habla de los nodos. Los nodos son focos estratégicos, confluencias de sendas. El nodo básico es el cruce de las sendas. No obstante, a escala ciudadana la gente tiende a considerar plazas, manzanas o barrios enteros como nodos, mientras que a escala nacional una ciudad puede ser vista como un nodo. La pregunta, claro está, surge cuando, como ya se ha visto, todo es ciudad indistinta, ciudad continua. El único nodo a gran escala de la ciudad ficticia que estamos estudiando es el barrio alto. No obstante, dada la anarquía de su trazado, el resto de la ciudad posee un conjunto infinito de pequeños enlaces. Ahora bien, ¿qué legibilidad puede dar a una urbe un número interminable de enlaces o cruces solapándose en planta y en alzado?

Sobre la vieja moda ciberpunk

Desde luego, existen representaciones que se salen de lo planteado. *Yo, Robot* (2004) de Alex Proyas retrata la ciudad de Chicago del año 2035 como entidad enorme e inabarcable pero con sendas claras –se

mantiene la retícula del Chicago actual–, barrios y hitos definidos –la torre de la empresa ficticia USR se distingue desde toda la ciudad– y un borde bien conocido –el Lago Michigan–. Aunque tenga su lado siniestro, se trata de una versión legible y bastante optimista del fenómeno urbano del siglo XXI. Sin embargo, frente al Chicago de *Yo, Robot*, el paisaje urbano que describen prácticamente todas las películas que hemos mencionado genera un tipo de “imagen” urbana borrosa y difícil. De hecho, las megalópolis del cine de ficción de los últimos años parecen una réplica a las exigencias de Kevin Lynch en *La imagen de la ciudad*.

Por un lado, las dimensiones de las sendas y la acumulación interminable de edificios altos y desordenados es de tal calibre que imposibilita una lectura de la ciudad a gran escala. En Londres una investigación universitaria mostró que los profesionales que utilizaban un mayor número de neuronas eran los taxistas. La causa, como puede suponerse, es que están obligados a superar un examen para el que deben aprenderse el callejero de la ciudad (Woollett, Spiers & Maguire, 2009). Lo mismo, pero multiplicado, ocurre en las urbes de ficción. Al fin y al cabo, ¿qué tipo de mapa mental podemos hacernos de una ciudad interminable en la que las calles se repiten de manera caótica en todas direcciones? Por otro lado, los reclamos visuales, aquellos elementos que hacen las veces de hitos, son tantos que al final se solapan y provocan una actitud indolente. ¿Por qué todas las películas comentadas coinciden también en este apartado?

Una primera respuesta a la pregunta sobre la multiplicación de las megalópolis caóticas en el mundo de la ciencia ficción puede encontrarse en la propia tradición cinematográfica. Si vemos unas cuantas películas de ficción anteriores a 1982 y hojeamos los estudios sobre las ciudades en el cine de ese género, enseguida descubrimos que, antes de que *Blade Runner* viese la luz, bastantes filmes desarrollaron la idea de una *megaciudad* anárquica o claramente dividida en dos partes. El antecedente más conocido es *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang. Diez años después Vincent Korda y William Cameron Menzies estrenaron *Things to Come* (*El mundo futuro*, 1936), otro de los hitos cinematográficos que sintetizaron en pantalla los logros arquitectónicos de las vanguardias para representar la ciudad ficticia del futuro. No obstante, la mayoría de los ejemplos posteriores a la segunda guerra mundial girarán entorno a la degradación urbana y social o al desastre nuclear: es el caso del San Francisco de *On the beach* (*La hora final*, de Stanley Kramer, 1959); o el Nueva York de *The World, the Flesh and the Devil* (*El mundo, la carne y el diablo* [este título no se tradujo al castellano], Ronald Macdougall, 1959), de *Soylent green* (*Cuando el destino nos al-*

cance, Richard Fleischer, 1973) o de *Escape from New York* (John Carpenter, 1981) (Hernández, 1999, p. 139-149; Hueso, 1988, p. 375-389).

A pesar de todo, estas muestras no pueden ocultar que, durante décadas, las visiones de la *megaciudad* fueron escasas y que desde los ochenta esas imágenes se reprodujeron sin cesar. ¿Por qué entonces y no antes? ¿Basta con apelar a la tradición cinematográfica para explicar el fenómeno? Masamune Shirow, autor del cómic *Ghost in the shell* (1991) en el que se basa el film homónimo dirigido por Mamoru Oshii (1996), apuntó una posible respuesta cuando afirmó que a comienzos de los 80 la ciencia ficción detestaba la alta tecnología y que, frente a esto, surgió el movimiento *ciberpunk* (Shirow, 2002).

Ciberpunk es un término de origen inglés que en esos años trató de definir un subgénero literario y un movimiento popular fusionando lo “cyber” y lo “punk”. “Cyber” hacía referencia a la cibernética, a la ciencia que estudiaba el comportamiento de los servomecanismos y sistemas de la ingeniería de telecomunicaciones y, por extensión, a todos los avances que tienen que ver con ella. “Punk” remitía a un movimiento juvenil que en los 80 respondió agresivamente a la sociedad establecida mediante su vestimenta, su música y sus actitudes. De la fusión de ambos semantemas surgió en inglés *cyberpunk* que puede entenderse (a) como la literatura y el cine que recogió el malestar y la rebeldía social en sistemas culturales tecnológicamente mejorados y (b) como el movimiento juvenil que, sin dejar de adorar la estética “techno” más vanguardista, adoptó una actitud de lucha contra el sistema. Conviene subrayar esa actitud belicosa porque los críticos del fenómeno coinciden al aceptar que tras la apariencia de “moda juvenil” del ciberpunk se escondió algo más profundo e importante (Alonso & Arzoz, 1998, p. 11; Cavallaro, 2007, p. 13).

Una vez definido el fenómeno, resulta fácil mostrar cómo películas como *Blade Runner* (1982) representan el punto de partida cinematográfico de esa moda popular; una moda popular y finisecular opuesta a la amparada por productos arcaizantes como *Conan* de Robert E. Howard (1906-1936) y que, frente a ellos, iría cobrando fuerza a medida que las nuevas tecnologías ganaban protagonismo. Dicha tendencia sentiría predilección por los ambientes de vanguardia decadente, ambientes entre los que destacaría la salvaje *megaciudad* plagada de avances tecnológicos y elementos indeseables (Cavallaro, 2007, p. 133-163). La descripción que aporta el juego *Cyberpunk 2.0* resume esas preferencias:

La atmósfera *Cyberpunk* es casi siempre urbana. Su paisaje está formado por un laberinto de rascacielos, ruinas de incendios, sucias viviendas de vecinos y peligrosas callejuelas. Los taxis no se detienen en las zonas conflictivas. Hay tiroteos en las esquinas mientras las bandas locales lo ensucian todo... Y siempre llueve... Las estrellas nunca aparecen. El sol nunca brilla. Los pájaros no cantan, los niños no ríen... La capa de ozono se deteriora, el efecto invernadero avanza, la atmósfera está llena de humos tóxicos y el mar está plagado de lodo (Fiegel, 1996-2005).

Desde luego, tanto en el caso norteamericano como en el nipón puede establecerse una relación entre las películas que hemos ido mencionando y el movimiento *ciberpunk*. Para empezar, los historiadores del fenómeno sitúan sus orígenes en algunas obras de autores como Isaac Asimov (1920-1992), Brian Aldiss (1925-) o Philip K. Dick (1928-1982), y su primer desarrollo en la ficción de escritores como William Gibson (1948-), siendo todos ellos promotores de una literatura que yuxtapone la tecnología de vanguardia y la rebeldía social. Y, sin ir más lejos, es en las obras de estos escritores donde directores de Hollywood como Stanley Kubrick, Ridley Scott, Robert Longo, Steven Spielberg, los hermanos Wachowski o Alex Proyas encontraron el punto de partida para filmes como: *Blade Runner*, basado en la novela de Philip K. Dick titulada *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*; *Johnny Mnemonic*, basado en un relato de William Gibson contenido en el libro *Quemando cromo*; *Inteligencia Artificial*, desarrollada a partir de un cuento de Brian Aldiss titulado *Los superjuguetes duran todo el verano*; *Matrix*, inspirado en *Neuromante* de Gibson; *Minority report*, con un guión de John Cohen y Scott Frank inspirado en un relato corto de Philip K. Dick, o *Yo, Robot*, basada en el relato homónimo de Isaac Asimov de 1950 (Alonzo y Arzoz, 1998, p. 9-17; Cavallaro, 2007, p. 10-25).

En paralelo a la explosión de estas temáticas en los EE.UU., algunos japoneses inquietos iniciarán su propio acercamiento al movimiento. Este acercamiento no tiene nada de extraño si se tiene en cuenta que algunos críticos explicaron este fenómeno literario como prueba de la fascinación de los autores norteamericanos por la “japonificación” de la cultura occidental. De hecho, el interés literario por el crecimiento urbano y las últimas tecnologías ya estaba presente en las dos orillas del Pacífico. La gran aportación nipona consistirá en perfeccionar la vertiente visual del fenómeno *ciberpunk*. Esto se logró, en primer lugar, gracias al desarrollo del *manga*. En efecto, si la fuente de la que bebe el cine occidental reciente que da especial protagonismo a las

megalópolis es la literatura de ficción, el germen del que parte el cine japonés con grandes escenografías urbanas es el cómic. Antes de dirigir *Akira* en 1988, K. Otomo ya había vendido desde 1984 miles de ejemplares de la versión *manga* de este film, versión que por su estética se considera el punto de partida del *ciberpunk* japonés. Y antes de que M. Oshii dirigiese *Ghost in the shell* en 1996 e *Innocence* en 2004, los japoneses ya habían tenido la oportunidad de disfrutar de las historias protagonizadas por la 'Patrulla especial Ghost' gracias a los cómics firmados por M. Shirow, cómics que empezaron a ver la luz en 1989 y que abanderaron durante una década el movimiento *ciberpunk* japonés (Berndt, 1996).

Posteriormente, tanto en Japón como en EEUU se extenderían los productos vinculados con este fenómeno, productos como los cómics de Y. Kishiro y de T. Nihei. En el cambio de milenio, películas como *Matrix* (1999; 2001; 2003), con su culto al cuero y a las gafas negras, se han convertido en la expresión más obvia de un movimiento que con el paso de los años se ha ido definiendo con más claridad gracias a la aparición de la música y la ropa *ciberpunk* (Moreno, 2003).

En todo caso, sería injusto vincular exclusivamente todas las obras que hemos mencionado con una moda popular como la *distopía ciberpunk*. Aunque bebía de fuentes como *Blade Runner*, el trabajo artístico del film de Luc Besson titulado *El Quinto Elemento* (1997) partía de los dibujos de Jean-Claude Mézières y Jean Giraud, más conocido como Moebius. Y ambos, además de dedicarse a la ficción futurista, habían destacado firmando cómics de temática tan diversa como *Blueberry*, un clásico del *western* en viñetas. Lo mismo ocurre con algunos productos japoneses. La versión japonesa de *Metrópolis* (2001) se inspira en *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang y, sobre todo, en la obra de un dibujante de cómic japonés de los 50 llamado Osamu Tezuka. La adaptación de Rin Taro y Otomo que vio la luz en 2001 fusiona la animación tradicional con la tecnología digital. Sin embargo, su temática ya había sido concebida mucho antes de que tomase forma el movimiento *ciberpunk* (Ciudad y Comic, 1998, p. 56-71).

En definitiva, aunque en lo formal no deje de ser cierta, la teoría que intenta explicar la proliferación de las agobiantes megalópolis en el cine de ficción a partir de la moda *ciberpunk* es un poco superficial. Sin duda, detrás de aquel cine de Hollywood y de aquel *anime* japonés se encontraba la literatura de ficción y el manga que hemos citado. Pero, ¿a qué se debió la expansión de esa estética al mismo tiempo en dos ámbitos tan distintos –Oriente y Occidente– y en disciplinas tan diversas –literatura, cómic, cine–? ¿Por qué la “imaginaria” deformación urbana fue utilizada en el mundo de ficción con tanta frecuencia?

Las megalópolis contemporáneas y los orígenes sociopolíticos del paisaje ciberpunk

Por un lado, puede decirse que el *ciberpunk* fue, a pesar de su pasión “techno”, la expresión más extendida de un fenómeno que se remonta a los orígenes de la revolución industrial. Desde que en 1811 los *ludditas* se levantaron en armas en Gran Bretaña para combatir los peligros del desarrollo tecnológico, la *technophobia* no ha parado de avanzar. En este sentido, Ryan y Kellner (1988, p. 228-236) así como Dinello (2005), han señalado de qué manera la mayor parte de los filmes de ciencia ficción que se produjeron en Hollywood en las décadas de los 70 y 80, e incluso anteriores y posteriores, mostraban todo tipo de miedos hacia el progreso tecnológico. Y Fredric Jameson (1991, p. 75-86) insistió en que la proliferación literaria de lo “sublime tecnológico” en los últimos años revelaba el mismo tipo de temores. Que estos críticos no andaban desencaminados y que su balance se puede aplicar al cine que hemos estudiado, se pone de manifiesto cuando se escucha a Steven Spielberg afirmar que *Minority report* es una reflexión sobre la pérdida de intimidad que nos depara el futuro y que, en este sentido, está muy influida por la obra de Orwell: “La intimidad que tenemos hoy en día desaparecerá dentro de treinta años porque la tecnología verá a través de muros”. De hecho, el mismo miedo a los avances tecnológicos se puede encontrar en *Blade Runner*, *Ghost in the shell*, *Matrix*, *Johnny Mnemonic*, *Metrópolis*, *Yo, Robot...* Y no parece una casualidad que los países que producen estas películas e insisten más en estos temas –EE.UU. y Japón– sean geográficamente los mismos que lideran el avance tecnológico del planeta. Las inquietudes que expresan se deben a una idea que empezamos a vislumbrar y que, como afirma Jameson, con sólo intuir la nos hace temblar: la posibilidad de que en un futuro próximo el poder del gran capital y las nuevas tecnologías se fundan en un abrazo sin precedentes. Si esto ocurriese, que ya está ocurriendo, el poder ya grande de las grandes empresas se multiplicaría exponencialmente y nuestra supuesta libertad se vería debilitada.

Sea como fuere, esta es sólo una de las críticas que se promueven desde los círculos *ciberpunk* y que explican el éxito de este tipo de películas ambientadas, casi siempre, en un futuro muy cercano. La otra crítica que puede explicar el avance en estas décadas de la estética *ciberpunk* y que lleva a autores de distintos credos y naciones a utilizar guiones y escenarios semejantes es el desarrollo urbano “real” que tiene lugar tanto en Oriente como en Occidente. Como ya comentamos antes, K. Otomo, el creador de *Akira*, además de director y dibujante es arquitecto y, mediante los problemas urbanísticos y sociales que plantea en una obra de ficción como ésta, remite a una realidad urbanística que, sin llegar tan lejos, apunta en la misma dirección. Del mismo

modo, aunque en el título de este ensayo se utilizan las palabras “Urbanismo y entropía” para hacer referencia a las ciudades del cine de ficción contemporáneo, lo cierto es que otros autores han usado los mismos términos para encabezar capítulos sobre las ciudades reales de comienzos del siglo XXI (Deckker, 2003).

Si comparamos las características de las ciudades del cine de ficción que comentamos más arriba con los rasgos más llamativos de algunas megalópolis actuales enseguida descubrimos un parecido inquietante. Muchos de los núcleos más importantes del mundo desarrollado padecen los males que denunciaba Lynch y que también se vislumbran en las inofensivas geografías de ficción. De hecho, es fácil comprobar que la *megaciudad* fílmica se inspira en metrópolis tan reales como Los Ángeles o Tokio. ¿Qué ocurre con las sendas, los bordes, los barrios, los nodos y los hitos en estas urbes mastodónticas? Carlos García Vázquez (2004, p. 99-118 y p. 149-167) indica que en todas ellas se produce un movimiento constante hacia la entropía. Si, por ejemplo, nos fijamos en el Tokio actual descubriremos que, como en los filmes de Otomo, Rin Taro u Oshii, la planta es anárquica, las calles estrechas y serpenteantes, las fachadas invisibles a causa de los carteles publicitarios, los edificios monótonos y *plurifuncionales* –carreteras encima de guarderías; templos budistas en lo alto de torres de oficinas–, y los barrios indistintos para el viandante y con escasos hitos o nodos que destaquen. Además, tanto Tokio como Los Ángeles se extienden a lo largo de cientos de kilómetros cuadrados imposibilitando que un ser humano las abarque. En definitiva, comparando esta realidad con lo que la literatura y el cine nos presentan, parece hasta obvio que lo que algunos escritores y directores se han limitado a hacer ha sido reproducir o exagerar en el mundo de ficción la deshumanización, el paro, la explotación y el desorden de la megalópolis contemporánea. De ahí que, al final de *Blade Runner*, todos nos escapásemos con Deckard y Rachel “hacia un paisaje natural de bosques y montañas donde brilla ese sol que nunca puede verse en Los Ángeles” (Harvey, 1998, p. 345).

Esta parece una de las razones más importantes de la proliferación de la *distopía ciberpunk* o caótica *megaciudad* en el cine contemporáneo, cine que, sin dejar de ser fantástico, conserva un sentido crítico bastante marcado. Algunos urbanistas y geógrafos destacados han publicado también significativos ensayos sobre la gran ciudad y sus lacras (Gehl, 2006; Pavia, 2004, p. 105-115; Soja, 1993). Y autores como Harvey y Jameson han recordado entre otros que los escritores y cineastas han hecho su pequeña aportación al conjunto de críticas que diariamente se lanzan contra todo ‘progreso’ que vaya en esa dirección. No obstante, resultaría injusto reducir las remisiones de estos

filmes a la desbordante realidad urbana contemporánea, a mera prueba del muy racional malestar que genera la misma.

Delirios psicóticos, o génesis profunda del abismo ciberpunk

En efecto, al lado de las justificadas críticas sociopolíticas a las condiciones de vida en la megalópolis actual, también son frecuentes entre los realizadores gestos y comentarios que indican, o cierta deriva paranoica, o cierta fascinación ante el caos embriagador. Buena parte de los elementos argumentales que asociamos a la esquizofrenia paranoide ya han sido subrayados por otros autores para insistir en la crítica sociopolítica y en la idea del malestar que genera la ciudad actual (Jameson, 1995, p. 40-57). En relación con la segunda, llama la atención que Ridley Scott reuniese un equipo de primer orden para

llevar a cabo la parte artística de *Blade Runner* y resulta innegable que la ciudad de Los Ángeles que retrató estaba pensada para provocar tantos estremecimientos éticos como éxtasis estéticos (Gorostiza & Perez, 2002). Masamune Shirow, autor del manga en el que se basa *Ghost in the shell*, fue más explícito y no dudó en terminar la versión en viñetas de esta historia con una imagen en la que la protagonista *cyborg* nos da la espalda mientras, mirando la inmensa macrociudad en la que vive –el Neotokio del 2029–, exclama: “¡Es estupenda la inmensidad de estas redes!” (Fig. 4) (Shirow, 2002, p. 346). Y Rin Taro, con la ayuda

del director artístico Shuichi Hitara, firmó una producción –*Metrópolis* (2001)– que hace gala de una espléndida factura visual gracias a un exquisito trabajo de animación y al magistral empleo de bellísimos fondos retocados por ordenador (Fernández Valentí, 2002, p. 16). Ahora bien, ¿a qué vienen estas concesiones si todo se reduce a pura crítica? ¿Por qué los directores de cine y demás creadores se deleitan retratando las *megaciudades* futuras si tanto las aborrecen?



Fig. 4 Arriba, última viñeta del manga *Ghost in the shell* (1991) de Masamune Shirow, y, abajo, uno de los últimos fotogramas de *Innocence. Ghost in the shell 2* (2004) de Mamoru Oshii.

Si quisiésemos forzar la argumentación podríamos acudir a las teorías urbanas organicistas (Ashihara, 1989; Pope, 1996, p. 148-225); podríamos intentar demostrar que algunos directores y escritores de ciencia ficción se han decantado por el tipo de imágenes abrumadoras y caóticas de la urbe porque, después de leer mucho sobre urbanismo, decidieron compartir la tesis que sostiene que en el caos no hay error y que el aparente desorden oculta un equilibrio mucho mayor. Sin embargo, como esta hipótesis resulta poco creíble es probable que una posible respuesta proceda de la filosofía y el psicoanálisis.

En el libro *Los pájaros y el fantasma* (2013) dedico muchas páginas a presentar las profundas simas que separan las diferentes representaciones de paisajes. Partiendo de Lacan y de lo que llamo el “psicoanálisis nietzscheano”, sugiero que el ser humano no siempre se enfrenta con el mundo de un modo unívoco, utilitarista o plano. En el fondo, la teoría benjaminiana de las “imágenes dialécticas” describe perfectamente la ambigua relación que solemos establecer con los espacios que soñamos o nos rodean. Si, al recorrerlos, nos dejamos llevar por nuestra vertiente racional y consciente, no cabe duda que los evaluaremos en función de las posibilidades que nos ofrezcan para llevar adelante una vida tranquila, próspera y saludable. Pero si, por el contrario, nos dejamos seducir por la embriagadora superposición de pulsiones que subyacen a nuestra vertiente lógica, es probable que descubramos otras cosas.

Nunca se repetirá suficientes veces que las imágenes sueñan y nos sueñan, estableciendo un territorio aparte. La tesis lacaniana de cierta “mirada” conviviendo con cierta “visión”, y de cierto arte “que da de comer al ojo”, se refiere precisamente al sentido oculto de la imagen. Se diría que la representación “que da de comer al ojo” da rienda suelta a oscuros instintos que durante el día mantenemos a raya. Dejando a un lado la doctrina lacaniana, fue Nietzsche el que antes de Freud insistió mucho en esos instintos. Paradójicamente, se rió de mil formas de la idea de libertad, considerándolo pura entelequia, pero se encontró encarcelado hasta entre palabras. No cabe duda que, cuando nos dejamos llevar por nuestra vertiente psicótica y nuestra “mirada”, salen a flote tendencias primarias que no siempre son buenas consejeras para la vida social y diaria. De hecho, ni siquiera conviven bien “entre ellas” (Silvestre, 2013, p. 61-94).

Al respecto, Nietzsche despotricó en varias ocasiones contra el “instinto de conservación” defendido por los darwinistas pero, al hacerlo, no trató de negar la fuerza de los “instintos” en general, sino de afirmar la existencia de varios que se enfrentan entre sí. Con el “principio de

realidad” informado por el “instinto de conservación”, coexistiría otro más brutal. Este último sale a la luz cuando los seres vivos dejamos de velar por nuestra supervivencia en pos de algo de emoción. Llevarse al límite por una noche de placeres prohibidos; buscar el peligro aunque este no tenga sentido... ¿Acaso hace algo distinto un joven animal que desafía al macho alfa de su manada escapándose con una de las hembras vedadas? Y, ¿acaso es diferente a la búsqueda del peligro sin sentido el alocado juego de esos pequeños pájaros que en plena primavera y con conocimientos escasos disfrutan lanzándose al vacío para, a un palmo del suelo, levantar de nuevo el vuelo?

Recuerdo todo esto porque, si Darwin, Nietzsche y Lacan tuvieron algo de razón, cabría insistir con ellos en que también nosotros llevamos dentro un joven pájaro volador. Por eso, frente al orden aséptico del mundo cosificado y homogeneizado en el que vivimos, no basta con afirmar que la geografía urbana de la ficción cinematográfica se limita a criticar lo “ilegible” urbano en pos de la razón instrumental, sino que paradójicamente se encarga de azuzar la fiera que llevamos dentro. Ya remontado el trecho que nos devuelve a semejante estadio, resulta más fácil entender de qué manera la vida instintiva se mueve entre varios planos.

En el extremo vigoroso del delirio encontramos un individuo soberano que desprecia la idea de un planeta reducido al urbanismo cuadrículado y bien cementado de las distopías limpias u orwellianas (Rodríguez Fernández, 2005, p. 181-204). Para él la *Naturaleza* ya ha cedido su puesto y ha dejado de representar un reto, pero la ficción futurista le brinda la posibilidad de soñar con una megaciudad en expansión que en el cine se convierte en *Segunda Naturaleza* y que tras siglos de evolución nos devuelve en la pantalla a una nueva *selva* parecida a aquella de antaño. Al respecto, no extraña que pensando en el nuevo *anime* a veces se hable del “neo-samurai” (piénsese en las carreras de motos de *Akira*).

Ahora bien, en el extremo desasosegante y paranoico, la selva urbana se vuelve agresiva y terrible y, ante la amenazadora posibilidad de no poder darle sentido, el complejo amedrentado que llevamos dentro echa inconscientemente mano de la imaginación para darle lectura. De ahí, las conspiraciones ocultas y los terribles poderes manipuladores que abundan en las tramas –véanse, al respecto, las interpretaciones de Žižek de las ficciones de Philip K. Dick o de la película *The Matrix* (Žižek, 2006 y 2006)–. Se trata muchas veces de justificadas denuncias, pero también de la lacaniana construcción de un gran Otro como respuesta a cierto “goce” marginal o como “autocura” (Silves-

tre, 2013, p. 46), siendo verdad que, por muy terrorífica que resulte cualquier megalópolis dominada por despiadadas máquinas u oscuros oligarcas, su falta de sentido y legibilidad siempre resultará más llevadera mientras uno sepa contra qué se enfrenta. De la otra opción, del absoluto sinsentido en ausencia de un Otro definido al que culpar, habló Kafka en *El Castillo*, y la posibilidad resulta tan estremecedora que al acercarnos a su abismo preferimos recular.

Bibliografía

- Alonso, A.; Arzoz, I. (1998): "Nota preliminar" en Sterling, B. (ed.), *Mirrorshades. Una antología ciberpunk*, Madrid: Siruela, pp. 9-16.
- Ashihara, Y. (1989), *The Hidden Order. Tokio Throught the Twentieth Century*, New York: Kodansha International.
- Berndt, J. (1996), *El fenómeno manga*, Barcelona: Martínez Roca.
- Cavallaro, D. (2006): "Ghost in the Shell" y "Ghost in the Shell 2: Innocence" en *The Cinema of Mamoru Oshii. Fantasy, Technology and Politics*, London: McFarland, pp. 185-198 y 199-213.
- Cavallaro, D. (2007): *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, London: Athlone Press.
- Ciudad Y Cómic* (1998), Catálogo de Exposición, Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.
- Deckker, T. (2003), "Urban Entropy: A Tale of Three Cities" en Castle, H.; Boyarsky, N.; Lang, P. (eds.), *Urban Flashes Asia. New Architecture and Urbanism in Asia*, New York: John Wiley & Sons Inc.
- Dinello, D. (2005): "Infinite Cyberspace Cages: The Internet and Virtual Reality" en *Technophobia! Science Fiction Visions of Posthuman Technology*, Austin: University of Texas Press, pp. 147-179.
- Domenico, M. DE (2012): "Japanese City in Manga" en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Madrid: Complutense, vo. 4, nº 2, pp. 43-58.
- Fernández Valentí, T. (2002), "Metrópolis. El anime ese desconocido" en *Dirigido por... Revista de cine*, nº 313, Julio, 2002, p.16.
- Fiegel, M. (1996-2005) ha publicado todo un ensayo sobre el ciberpunk en <http://www.iconoclast.org/~aeon>
- García Gómez, F.; Pavés, G. M. (2014): *Ciudades de cine*, Madrid: Cátedra.
- García Vázquez, C. (2004), *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Gehl, J. (2006): *La humanización del espacio urbano*, Barcelona: Reverté.
- Gorostiza, J. y Pérez, A. (2002), *Blade Runner, de Ridley Scott*, Barcelona: Paidós.

Hanson, M. (2005): *Building Sci-fi Moviscapes: The Science Behind the Fiction*, Oxford: Focal Press.

Harvey, D. (1998): "Tiempo y espacio en el cine posmoderno" en *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 340-356.

Hernández, J. (1999), "La ciudad y los géneros cinematográficos: crónica de una dialéctica persistente" en Buezo, C. (ed.) *Perspectivas de la ciudad*, Madrid: Universidad Europea, pp.139-149.

Hueso, A. L. (1988), "El cine y su vinculación al mundo urbano" en Ramón Villares (ed.) *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia, Semata. Ciencias Sociales y Humanidades*, nº1, Santiago: Universidad, pp.375-389.

Jameson, F. (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.

Jameson, F. (1995), *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona: Paidós, pp. 40-57 (para comentarios sobre *Videodrome* que pueden aplicarse en parte a películas posteriores como *Matrix*).

Jameson, F. (2009), "Philip K. Dick, *in memoriam*" e "Historia y salvación en Philip K. Dick" en *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid: Akal.

Jay, M. (2003), "Regímenes escópicos de la modernidad" en FANEGO, P. (ed.), *Trompe-la-mémoire. Historia e visualidade*, A Coruña: Fundación Luis Seoane, pp. 28-49.

Juaristi, J. (1986), "Una interpretación de la entropía en un sistema de lugares centrales: el caso de Vizcaya" en *Geografía teórica y cuantitativa*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1986, pp. 105 y ss.

Leach, N. (2001), *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili.

López Silvestre, F. (2004), *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Lynch, K. (1984), *La imagen de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili.

Moreno, H. (2003), *Cyberpunk: más allá de Matrix*, Barcelona: Círculo Latino.

Moya, A. (2011), *La percepción del paisaje urbano*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Otomo, K. (2006): *Akira*, 6 tomos, Barcelona: Norma.

Pavia, R. (2004), "El miedo al crecimiento urbano" en *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya y Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, pp.105-115.

Pope, A. (1996), *Ladders*, Houston: Rice School of Architecture, y Princeton: Princeton Architectural Press.

Ramírez, J. A. (1993), *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid: Alianza.

Rodríguez Fernández, G. (2005), "La ciudad como sede de la imaginación distópica: literatura, espacio y control" en *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, nº 9, pp. 181-204.

Ryan, M. y Kellner, D. (1988), *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Sennett, R.: "Un nuevo puritanismo" en *Vida urbana e identidad personal*, Barcelona: Península, 2001, pp. 37-158.

Shirow, M. (2002), *Ghost in the shell. Patrulla especial Ghost*, Barcelona: Planeta-DeAgostini.

Silvestre, F. L. (2013), *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

Simmel, G. (1986), "Las grandes urbes y la vida del espíritu" en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, pp.247-262.

Soja, E. W. (1993), "Tudo se Junta em Los Angeles" en *Geografias Pós-Modernas. A reafirmação do espaço na teoria social crítica*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., pp. 231-266.

Venturi, R.; Scott-Brown, D.; Izenour, S. (2013). *Aprendiendo de las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili. [*Learning from Las Vegas*, 1972]

Woollett, K; Spiers, H. J.; Maguire, E. A. (2009), "Talent in the taxi: a model system for exploring expertise" en *Philosophical Transactions of The Royal Society B*, 364, pp. 1407-1416.

Žižek, S. (2006): "The Matrix, o las dos caras de la perversión", en *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Barcelona: Debate, pp. 191 y ss.

Žižek, S. (2006): "Positing the Presuppositions" en *Parallax view*, Cambridge [MA]: MIT Press, pp. 200 y ss.

Filmografía

Besson, L. (1997) *The Fifth Element*, Francia/EE.UU.

Boyle, D. (2002) *28 Days Later*, EE.UU.

Carpenter, J. (1981) *Escape From New York*, EE.UU.

Emmerich, R. (2004) *The Day after tomorrow*, EE.UU.

Fleischer, R. (1973) *Soylent Green*, EE.UU.

Fresnadillo, J. C. (2007) *28 Weeks Later*, EE.UU.

Korda, V. & MENZIES, W. C. (1936) *Things to Come*, Inglaterra.

Kramer, S. (1959) *On the beach*, EE.UU.

Lang, F. (1926) *Metropolis*, Alemania.

Longo, R. (1995) *Johnny Mnemonic*, Canadá/EE.UU.

Lucas, G. (2002) *Attack of the Clones*, EE.UU.

Macdougall, R. (1959) *The World, the Flesh and the Devil*, EE.UU.

Oshii, M. (1996) *Ghost in the shell*, Japón.

Oshii, M. (2004) *Innocence. Ghost in the shell 2*, Japón.

Otomo, K. (1988) *Akira*, Japón.

Proyas, A. (1998) *Dark City*, Australia/EE.UU.

Proyas, A. (2004) *I, Robot*, EE.UU./Alemania

Romero, G. A. (2005) *Land of the Dead*, Canadá/Francia/EE.UU.

Scott, R. (1982) *Blade Runner*, EE.UU.

Snyder, Z. (2004) *Dawn of the Dead*, EE.UU./Canadá/Japón/Francia.

Spielberg, S. (2001) *A. I.*, EE.UU.

Spielberg, S. (2002) *Minority report*, EE.UU.

Sakaguchi, H. (2001) *Final Fantasy*, EE.UU./Japón.

Taro, R. (Hayashi, S.) (2001) *Metropolis*, Japón.

Wachowski (brothers) *Matrix* (1999, 2001, 2003), EE.UU.

Cinemas que se desdobram em torno de um tema-lugar geográfico

Cinemas que se desdoblan entorno de un tema-lugar cinematográfico

5

Luz e Trevas no Coração de África. O Cinema-Simulacro da Compahia de Diamantes de Angola

José da Costa Ramos



O interesse contemporâneo em Warburg decorre não tanto das questões relacionadas com a interpretação do conteúdo das imagens e do significado simbólico dos signos em geral mas antes da natureza da comunicação e subsequente transformação desses signos. (...) Os estudos iconográficos ignoram largamente a questão das condi-

ções sob as quais a arte foi praticada, os seus contextos culturais e o seu concebível significado histórico. (Forster, 1999, p. 2). Fonte: Graziela Valente.

Em trabalho anterior¹ analisei os filmes da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang). Os filmes revelam a heterodoxia da Diamang face à ideologia dominante do Estado Novo. Os filmes dão a ver uma cultura e uma visão do mundo divergente daquela que o regime promovia, um facto que se agrava à medida que a política colonial se deixa contaminar pela versão “benigna” do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre. De onde vinha essa cultura?

Agora olho à volta e vejo para além das Lundas, através de um território que se estende ao Catanga, no sudeste do Congo² e ao Copperbelt, na Rodésia do Norte³. Procuro ver de onde vem essa cultura e através de que fluxos. Vejo os caminhos de ferro: a linha da Beira da British South Africa Company e o Caminho de Ferro de Benguela. Vejo as Sociedades Belgas de exploração dos diamantes e do cobre. Vejo o cinema projectado do outro lado da fronteira.

Será que essas imagens em movimento podem ser compreendidas quando desligadas do movimento imperial de expansão europeia e do imaginário por ele gerado? Os filmes de aventuras e de viagens em locais desconhecidos, exóticos e perigosos não agenciam precisamente o movimento primordial da expansão, na qual as “descobertas” de

1 Ver Ramos, 2013.

2 O Congo (República do Congo depois da independência em 1960) recebeu o estatuto de colónia belga em 1908. Entre 1885 e 1908 o território constituía o Estado “independente” do Congo sob o jugo directo do Rei Belga Leopoldo II. O Estado “Independente” do Congo, que tinha surgido da conferência de Berlim produto da conjugação entre a ambição imperial de Leopoldo II e as explorações de Henry Morton Stanley, passa a colónia belga devido ao conhecimento público internacional das condições de exploração coloniais mantidas por Leopoldo II, e os seus agentes, no Congo: “A exploração sem piedade pelos agentes de Leopoldo II teria, segundo certos autores, custado a vida a 5 a 8 milhões de congoleses! É certo que os agentes de Leopoldo impunham o trabalho forçado, mutilavam (a mão direita) ou fuzilavam os trabalhadores africanos que não forneciam suficiente borracha ou marfim” (Prévot, 1961, p. 99).

3 Rodésia do Norte (República da Zâmbia desde a independência, em 1964) recebeu o estatuto de protectorado britânico em 1923. Entre 1889 (Roberts, 2001, p. 602) e 1923 era uma colónia britânica controlada pela British South Africa Company de Cecil Rhodes: “Desde os anos 90 do século XIX que Cecil Rhodes e a sua British South Africa Company (BSAC) tinha estado a alargar a influência britânica na região, encorajando a colonização branca e assegurando os direitos de prospecção mineral junto dos chefes locais. A Northern Territories (BSA) Exploration Company, trabalhando para Rhodes, “descobriu” depósitos de cobre pela primeira vez (eles eram bem conhecidos das populações locais) em 1895 e na sequência a BSAC fechou acordos a Rhodesian Selection Trust e a Anglo American Corporation para explorar as novas minas. A Rodésia do Norte formou-se em 1911 regida por um estatuto sob administração da BSAC e em 1924 tornou-se protectorado administrado pelo British Colonial Office” (Fraser & Larmer, 2010, pp. 3-4).

exploradores e aventureiros como David Livingstone e Henry Morton Stanley abriam o caminho à anexação de territórios, ao desenvolvimento mercantil e à “civilização”? Os filmes industriais e tecnológicos não internalizarão a época da expansão, no virar do século XIX para o XX, em que os impérios, já comandados pelo capital financeiro, não tendo mais que anexar, se começam a ameaçar de morte, necessitando afirmar a sua eficiência relativa⁴? Os filmes científicos não cumprirão a necessidade de descrever cientificamente os lugares e gentes do espaço conquistado com a urgência que um mundo em desaparecimento recomenda e, ao mesmo tempo, responder ao imperativo de testemunhar o progresso civilizacional como forma de resolver a legitimidade de uma expansão sem consentimento⁵?

A expansão tinha começado por anexações feitas “contra uma quase negligenciável resistência” (Mackinder, 1904, p. 422) na senda das “descobertas” dos aventureiros e exploradores, testemunhada por relatos e imagens. Imagens, que a partir daí, começaram a alimentar um imaginário e uma concepção europeia do mundo. A mudança radical de paradigma da expansão nos últimos 30 anos do século XIX, com o predomínio dos interesses financeiros sobre os mercantis, interage com uma cultura do movimento agenciada tanto pelas tecnologias do comboio e do telégrafo como pelas tecnologias da fotografia. Um movimento que se irá alargar à imagem no princípio do século XX. Na

4 Em 25 de Janeiro de 1904, Halford John Mackinder pronuncia na Real Sociedade Geográfica o discurso chamando a atenção para a necessidade da “eficiência relativa” do Império. Mackinder anuncia a passagem da idade Colombiana no qual a expansão europeia se faz contra “uma quase negligenciável resistência” e a idade pós-colombiana que já teria dado início, na qual a eficiência relativa seria uma condição de sobrevivência dos impérios. Diz ele: “De agora em diante, na idade pós-colombiana, vamos ter outra vez que lidar com um sistema político fechado que será, no entanto, de âmbito mundial. Cada explosão de forças sociais, em vez de ser dissipada num circuito de espaço desconhecido e caos bárbaro, ressoará nitidamente nos lados mais distantes do globo, e os elementos fracos no organismo económico e político do mundo serão despedaçados como consequência (...). Provavelmente alguma semiconsciência deste facto está, por fim, a desviar muita da atenção dos homens de estado em todas as partes do mundo da expansão imperial para a luta pela eficiência relativa”(Mackinder, 1904, p. 422).

5 Veja-se em Ernest Renan: “Uma nação (...) pressupõe um passado; no entanto, ela resume-se no presente por um facto tangível: o consentimento, o desejo claramente expresso de continuar a vida comum. A existência de uma nação é (...) um plebiscito quotidiano. (Renan, 1882, pp. 26-27). As implicações da concepção de uma nação baseada no consentimento expresso e “quotidiano” impedem evidentemente qualquer tipo de anexação ou expansão feita contra a vontade dos seus habitantes. Para Renan ninguém tem direito a dizer a uma província: “Tu pertences-me, eu tomo-te (...) Uma província para nós são os seus habitantes; se existe alguém que deve ser consultado neste assunto é o habitante. Uma nação nunca tem um verdadeiro interesse em anexar ou reter um País contra a sua vontade. (Renan, 1882, p. 28). A questão da falta de consentimento, que adquiriu uma total evidência sempre que as nações submetidas se levantaram em armas, foi escamoteada no processo de expansão imperial pela exaltação do impulso civilizacional despojado de alguns dos seus valores, entre os quais o do próprio consentimento. Friedrich Ratzel e a suas “Leis do Crescimento Espacial dos Estados” eleva o impulso expansionista à categoria de lei natural.

altura em que o cinema se junta à fotografia, do mesmo modo que o automóvel ao comboio e o telefone ao telégrafo, os impérios estavam paredes meias, não havia mais nada para anexar e a concorrência entre impérios prenunciava a guerra.

Os fluxos de capitais que ocorrem a este território do centro de África, a partir do início do século XX, com a descoberta das jazidas de diamantes e de cobre geram uma crescente necessidade de transporte de mercadorias e pessoas que o comboio vai viabilizar; serão precisamente essas mercadorias que vão alimentar o desenvolvimento das novas indústrias do automóvel e das telecomunicações e o novo capitalismo especulativo financeiro. De que modo as imagens em movimento feitas neste território internalizam estes movimentos? O que é que elas revelam sobre os caminhos da expansão imperial? Alguma coisa, do que as imagens revelam, permanece ainda hoje?

Da Cultura da Mobilidade: O Caminho de Ferro de Benguela

No momento em que, devido à intensidade e à multiplicidade das comunicações, todas as partes do universo são postas violentamente em relação umas com as outras, a humanidade tende para uma certa uniformidade de usos, de necessidades e de hábitos quotidianos. O facto económico e geográfico da circulação (a *Verkehrskultur*⁶ como dizem os alemães) desempenha um papel tão predominante que, na concorrência mundial, as antigas pequenas unidades económicas que viviam a sua vida própria, com uma inteira independência, produzindo quase tudo de que tinham necessidade, são todos os dias ameaçadas na sua própria existência e dentro de pouco tempo terão desaparecido. (Brunhes, 1913, p. 37)

Baía do Lobito, Angola, 27 de Junho de 1929, tempo fresco e seco. O comboio parte em direcção ao Sul ao longo da costa, da janela vêem-se extensas plantações de palmares e de cana do açúcar. A carruagem é confortável, com os seus interiores de carvalho com guarnições de teca, campainhas e iluminação eléctrica. Fabricada em Birmingham pela Metropolitan -Cammel Carriage Wagon & Finance Co. LTD.. As carruagens de segunda classe são praticamente iguais às de primeira sendo os compartimentos apenas um pouco mais pequenos. As

carruagens para indígenas têm bancos fixos laterais e dois bancos longitudinais centrais móveis (Anon, 1929, p. 28). Atravessamos o rio Catumbela através de uma ponte de aço de 66 metros de largura construída em 1905 pela Griffiths & Co., a firma inglesa que dividiu com a Pauling & Co., também inglesa, a responsabilidade da construção do Caminho de Ferro de Benguela.

Em 1929, Benguela é uma cidade com 4000 habitantes, clima saudável, a residência do Governador do Distrito, os Tribunais, o Hospital Militar e a antiga fortaleza (Anon, 1929, p. 17). Vista das janelas amplas da carruagem-restaurante talvez se possam entender as vantagens da opção de iniciar a linha no porto natural do Lobito 30 km a Norte em vez de o fazer aqui em Benguela uma cidade com quatro séculos de actividade comercial. A enseada de Benguela dificilmente se pode comparar ao porto do Lobito, com a sua língua de areia de 5 km de extensão e 400 m de largura correndo paralela à costa escarpada, delimitando um porto natural de águas profundas. Só um porto assim poderia ser alternativa ao porto da Beira na costa oriental e dar vazão aos milhares de toneladas de minerais da Katanga⁷.

Quando o tenente Cecil Learmouth, da marinha de guerra inglesa, foi enviado pela empresa Tanganika Concessions para analisar as condições portuárias da baía do Lobito na restinga estavam as cabanas de pescadores. Como a partida e a chegada de vapores de Southampton não coincidem necessariamente com os horários dos comboios, a Companhia de Caminhos de Ferro de Benguela obteve do Governo português a concessão para construir, onde antes estavam as cabanas de pescadores, um hotel de luxo com jardim, campos de ténis e um campo de golfe à beira mar. Graças às brisas frescas do Atlântico que sopram na restinga do Lobito é garantido aos turistas um ambiente de clima ameno e isento de mosquitos, além das amenidades civilizacionais da luz eléctrica, do aquecimento central e dos frigoríficos.

Quando o Caminho de Ferro de Benguela foi inaugurado a linha não chegava ainda ao Copperbelt do Protectorado Britânico da Rodésia do Norte. Mas o enorme investimento, feito sobretudo por capitais e iniciativa britânica, para construção de um caminho de ferro atravessando todo o território Angolano só se podia justificar pelas vantagens de exportação do minério de cobre pela costa ocidental e através de um porto como o do Lobito com condições naturais quase perfeitas.

7 As explorações mineiras da Katanga distam 1200 milhas náuticas (mn) da Baía do Lobito e 1800 mn do porto da Beira. Por outro lado, da Beira a Southampton distam 7576 mn enquanto da Baía do Lobito a Southampton distam 4889 mn.

A relação entre o avanço do caminho de ferro e a “descoberta” das minas tem o seu mais eloquente exemplo no projecto de Cecil Rhodes do caminho de ferro do Cabo ao Cairo, testemunho simbólico e material do poder da anexação: “Eu anexaria os planetas se pudesse” (Arendt, 1962, p. 121). O caminho de ferro de Benguela é precisamente o resultado do esforço e tenacidade de um agente de Rhodes chamado Robert Williams que, não por acaso, era um engenheiro de minas escocês que tinha deixado Aberdeen em 1881 para tentar a sua sorte em África.

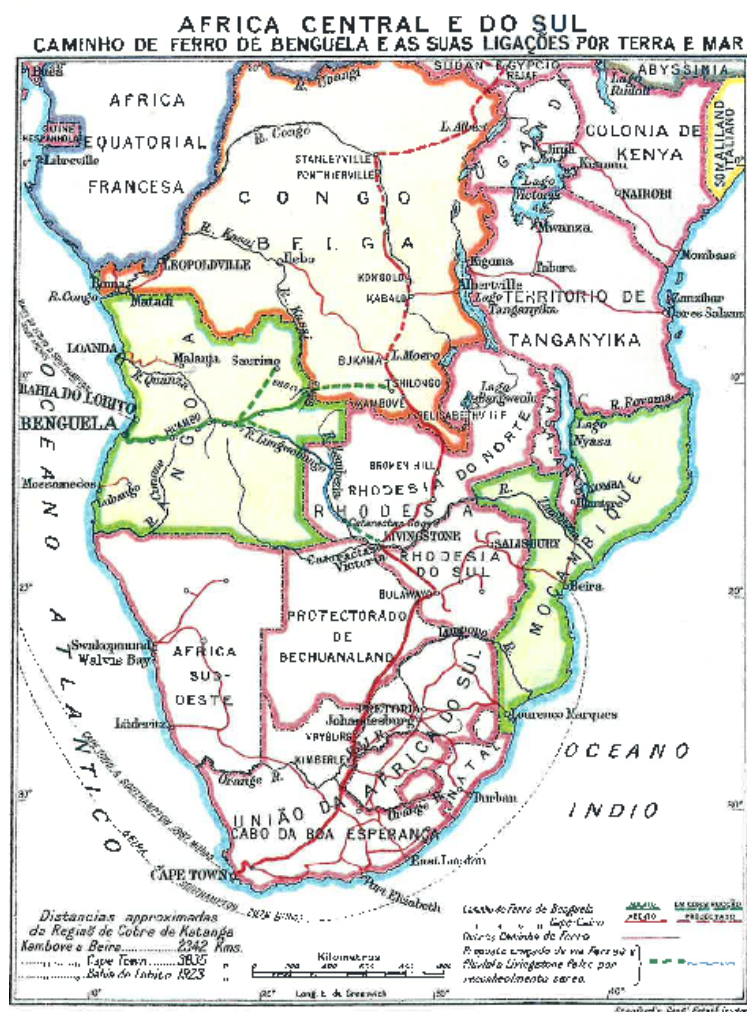
Para muitos destes viajantes bem instalados nas carruagens de primeira classe ou até de segunda classe, com todos os confortos da civilização, seria a hora de evocar os pioneiros com as suas caravanas de carregadores, os seus carros Boer⁸ e os seus cavalos salgados⁹ através das selvas e do mato e enfrentado toda a sorte de perigos¹⁰. Para alguns portugueses deveria vir à memória a expedição de Henrique de Carvalho quatro décadas antes à Lunda ou mais remotamente a história mítica do contacto de Francisco Rodrigues Graça com o Imperador da Lunda.

8 Carro Boer: carro puxado por juntas de bois, as quais podiam ultrapassar a dezena.

9 Cavalo Salgado: os cavalos em geral não sobreviviam em África devido às doenças. Aqueles que sobreviviam e ficavam “vacinados” eram chamados “cavalos salgados”, alvo de grande procura.

10 Perigos que se teriam agravado em particular nas regiões da Lunda e do Cassai com o aproximação do final do século XIX:

A concorrência cada vez mais intensa, entre numerosos grupos de comerciantes que operavam além-Cuango, gerou no último quartel do século XIX, grande violência e insegurança e violência entre as sociedades a nordeste da colónia portuguesa. Aumentou a prática das incursões e pilhagens contra as populações do Cassai, da Lunda e de outras regiões do interior, tornando-se particularmente notórias, neste período, as correrias escravagistas dos Quiocos. Os poucos viajantes europeus que atravessavam essa zona na década de 1880 referiram a presença de grupos de guerreiros quiocos, às vezes compostos por centenas de homens, que viviam da pilhagem, caindo sobre aldeias indefesas e roubando as caravanas de comércio. A superioridade militar dos Quiocos baseava-se na posse de armas de fogo, permitindo-lhe aterrorizar as populações do Cassai, onde as mesmas armas eram relativamente escassas. Altamente móveis e organizados os Quiocos operavam a partir de acampamentos de guerra, dos quais iam saindo patrulhas em busca de mantimentos e mulheres. (...) (Alexandre, 1998, pp. 485-486)



Retirado de Anon (1929)

Do Rigor em Ciência: O Encontro Livingstone com Silva Porto

(...) Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu tal Perfeição que o mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos dadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. Suárez Miranda: VIAJES DE VARONES PRUDENTES, LIBRO CUARTO, CAP. XLV, LÉRI-DA, 1658 (Borges, 1974, p. 847).

Lialui, Barotze¹¹, 13 de Julho de 1853, são nove horas da manhã, assistimos ao encontro entre dois homens: David Livingstone e António Silva Porto. Livingstone efectuava a primeira das três expedições que o tornariam um dos mais célebres exploradores oitocentistas, acreditava estar a fazer História como primeiro homem branco no Barotze; Silva Porto, sertanejo experimentado, cumpria mais uma viagem ao Barotze - onde acreditava só os portugueses tinham chegado - desta vez a mando do Governador de Benguela com a finalidade de chegar à costa de Moçambique.

O encontro tem um significado simbólico: Livingstone tinha saído da Cidade do Cabo, atravessado o deserto do Kalahari e o lago Ngami e iria continuar para Norte em direcção à Lunda, antecipando aquilo que seria o eixo de expansão do Império Britânico tão bem ilustrado pelo projecto de caminho de ferro do Cabo ao Cairo desenhado por Cecil Rhodes; Silva Porto tinha partido do Bié e ensaiava a travessia de Angola a Moçambique através de um território pretendido (e perdido) como possessão do Império Colonial Português¹². O escocês David Livingstone, explorador científico e missionário, ilustre, protagonista do impulso civilizador da expansão imperial em África, encontra o português António Silva Porto, sertanejo com relativamente poucos estudos e comerciante, desconhecido fora do círculo onde se movimenta e herdeiro da tradição da presença portuguesa em África. As diferenças entre os dois são evidenciadas pelo próprio Silva Porto:

Oppondo muitos nomes áquelles de que se serve o illustre viajante (Livingstone) para designar coisas e pessoas, não faço mais do que servir-me dos termos empregados pelos indigenas, a fim de designar essas mesmas coisas e pessoas, visto que pela maior parte, se forem interrogados sobre o assumpto, não obstante darem por alguns, outro tanto não acontecerá em relação a outros; e nem faço mais do que servir-me da orthographia da minha lingua materna, bem assim como o illustre viajante usou da

11 Barotze território estendendo-se por áreas que hoje correspondem a partes da Zâmbia, do Zimbabué, do Botswana, da Namíbia, de Angola e de Moçambique. (Rosa, 2013, p. 136).

12 O estabelecimento das fronteiras de Angola e Moçambique viria a ser feito no período de 1885 a 1891. Na sequência da conferência de Berlim (1885) na qual o Império Colonial Português perde para o rei Leopoldo II o direito sobre a foz do rio Congo, fica estipulado que futuras questões devam ser decididas por ocupação efectiva. Isso torna difusas as fronteiras entre Angola e Estado Livre do Congo e Angola e a Rodésia do Norte. A Lunda ou partes dela será reivindicada por Leopoldo II sem sucesso aparente e o Barotze, na sequência do ultimatum britânico de 1890, ficará na esfera do Império Britânico, sob o controlo da British South Africa Company de Cecil Rhodes. Fonte:(Olivier & Sanderson, 2004, pp. 502-506).

liberdade de se servir da sua. Outro tanto não direi da situação geographica dos logares aqui indicados, attendendo a que não são marcados com a bussola, mas sim segundo a posição em que nasce e se põe o sol; (...) (Silva Porto, 1891, p. 8).

Silva Porto não sabia ler mapas, para ele os lugares não eram marcados com a bússola mas pela posição em que nasce e se põe o Sol. Esta incapacidade de Silva Porto não terá passado despercebida a Livingstone:

Fomos jantar, e depois d'este, apresentou-me o illustre viajante um mappa em branco, que desenrolou; deu-me um lapis, a fim de marcar a posição do Bihé, e pontos principais por onde tinha transitado. Mais um vexame para mim, por me fazer passar por ignorante aos olhos do illustre viajante, visto que tive mais de uma vez de lhe responder negativamente, dizendo não ter os conhecimentos necessarios para tal. Enrolou o mappa, que guardou, bem assim a bussola, e depois apresentou-me a carta do cavalleiro Duprat, especie de circular ás auctoridades e subditos de S. M. F., recommendando o illustre viajante, a qual, depois de ter acabado de ler, dobrei e entreguei; e como fossem já cinco horas da tarde despedi-me e retirei ao quilombo (Silva Porto, 1891, pp. 37-38).

“Mas não é necessário conquistar um país antes que possamos desenharmos o mapa e estudá-lo? (Brunhes, 1902, p. 169). Livingstone demonstra que não, embora evidentemente a resposta dependa da interpretação e significados atribuídos à palavra “conquista”; mas “Imperialismo não é construção do império e expansão não é conquista” (Arendt, 1962, p. 132). Aquilo para o qual o episódio do encontro entre Livingstone – Silva Porto nos chama a atenção é para o mapa como instrumento de poder, o mapa em que a “objectividade” é, ela própria, o resultado de um exercício programático de produção do espaço de expansão imperial.

O mapa é usado aqui como instrumento de poder. Um poder do conhecimento científico de Livingstone face ao saber empírico de Silva Porto. Mas mais do que o poder de quem conhece, é o poder de quem produz o conhecimento que está em causa. Para a produção desse

conhecimento torna-se necessária uma *techne* e uma legitimidade científica que assumidamente Silva Porto não tem. Como se no movimento de expansão imperial que Livingstone protagoniza pudéssemos ver a genealogia do simulacro: o mapa que precede e engendra o próprio território¹³. Um processo em que o rigor do conhecimento científico é questionado face ao conhecimento empírico, na justa medida em que os mapas de Livingstone – os mapas em geral – são resultado de um processo de criação mais do que revelação, um processo de criação do qual a mentira faz parte integrante, um processo de criação que neste caso particular serve os interesses da expansão imperial britânica¹⁴.

As imagens são mapas e os mapas são imagens e do mesmo modo que contribuem para uma visão do mundo também são influenciadas por ela. É essa visão do mundo que permite decidir as relações relevantes e irrelevantes entre objectos num espaço, o que fica no campo da imagem e o que fica fora de campo. Os “Cartógrafos que levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele”(Borges) produziram um mapa inútil. Do mesmo modo que, como escrevia no seu diário Eugène Delacroix:

Quando um fotógrafo faz uma tomada de vistas, não veremos senão uma parte separada de um todo (...). As fotografias mais conseguidas são aquelas em que a imperfeição do próprio processo (...) deixa certas lacunas, certo repouso ao olho que lhe permita fixar-se apenas num pe-

13 “(A abstracção hoje já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou o do conceito. A simulação já não é a do território, de um ser referencial ou duma substância. É a geração, através de modelos, de um real sem origem ou realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa nem lhe sobrevive.)? Doravante é o mapa que precede o território - precedência dos simulacros -, é ele que engendra o território e, se quisermos retomar a fábula, é no mapa que perduram as despedaçadas ruínas do território. Não é o mapa, mas o real cujos vestígios perduram aqui e ali, nos desertos que já não são do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real.”(Baudrillard, 1981, p. 10)

14 “Há muito tempo que se reconhece que a feitura de mapas é um processo de criação mais do que de revelação conhecimento. Através do processo de criação, é tomado um grande número de decisões subjectivas, muitas vezes inconscientes, sobre o que incluir e o que excluir, como o mapa deverá parecer, o que o mapa procura comunicar. Por outras palavras, um mapa está imbuído dos valores e julgamentos da pessoa que o constrói. Além disso, é indubitavelmente um reflexo da cultura e do contexto histórico e político global em que o seu criador vive. Por isso os mapas não são artefactos objectivos e neutros mas são construídos para provocar determinadas impressões nos leitores. Mapas são representações selectivas, substantivas e situadas. Normalmente as mensagens são as dos poderosos que pagam para o mapas serem desenhados e a mensagem ideológica é a da sua escolha. Como Mark Monmonier, no seu livro Como mentir com Mapas (1991) comenta: ‘Mostrando como mentir com mapas, eu quero alertar os leitores para o facto dos mapas, como os discursos e as pinturas, são colecções de informação com autoria e são também objecto de distorções provenientes da ignorância, ganância cegueira ideológica, ou malícia’.”(Dodge, 2001, p. 3)

queno numero de objectos. Se o olho tivesse a perfeição de uma lente de aumentar, a fotografia seria insuportável : ver-se-iam todas as folhas de uma árvore, todas as telhas de um telhado e sobre as telhas os musgos, os insectos, etc. (Frizot, 1987, pp. 23-24).

Ao contrário de António Silva Porto, David Livingstone é a imagem primordial do pioneiro, o arquétipo do explorador, resultado de um movimento de imaginação deliberativa, que acumula nessa única imagem uma multiplicidade de outras imagens que evocam uma África primordial e selvagem plena de mistérios e perigos. David Livingstone é possivelmente o exemplo mais ilustre do *pathos* a que podemos chamar “A Memória de África”. Um *pathos* que leva a zero todas as memórias que lhe são anteriores e que conta a História a partir daí. O que procuro é o *logos* deste *pathos* na rememoração que os filmes da Diamang fazem desta “memória” e na forma como se servem disso para produzir o espaço. Através deste movimento entre passado, presente e (projecção do) futuro que é a actualização da “Memória de África”, estes filmes não adquirem a natureza de simulacro? Filmes-simulacro que precedem e engendram o próprio território?

Do Novo Imperialismo: Henrique de Carvalho e a Lunda

O novo imperialismo difere do antigo, em primeiro lugar pela substituição da ambição de um único e crescente império pela teoria e prática de impérios que concorrem entre si, cada um motivado por luxúrias similares de engrandecimento político e ganho comercial; em segundo lugar pelo domínio dos interesses financeiros e de investimento sobre os interesses mercantis (Hobson, 1902, p. 324).

Bruxelas, Bélgica, 10 de Agosto de 1890 um jornal de Bruxelas publica uma notícia que atribui a pertença da Lunda (Muatiânvua) ao Estado Livre do Congo. Henrique Augusto Dias de Carvalho tinha chegado a Lisboa cerca de dois anos antes (11 de Maio de 1888) e tinha ocupado esse tempo a publicar o resultado dos seus trabalhos na Lunda entre 1884-1888. Era, pois, a pessoa ideal para reagir à notícia, coisa que faz do seguinte modo, em carta dirigida ao jornal:

«Sr. redactor da Independência Belga: — No n.º 221 da vossa edição da noite de domingo 10 do corrente, sob o titulo Negócios do Congo, a propósito d'uma noticia duvidosa do jornal francez Le Siècle, causou-me admiração que v. affirme que a Lunda ou os domínios do Muatiânvua constituem o 12.º districto do Estado Livre sob o nome de Cuango Oriental, e que desse districto, é chefe o tenente Dhanis.

Permita v. lhe diga que a sua asserção não pôde ser tomada a sério entre nós em Portugal, porquanto desde o dia 24 de março de 1884, muito antes da conferencia de Berlim, fui eu nomeado para todos os effeitos representante do governo de Sua Magestade Fidelíssima naquella região portugueza, e pelas Instrucções que me foram confiadas em 28 de abril do mesmo anno, assumi o cargo de «Residente politico» e tratei de tomar posse de todos os territórios que voluntariamente seus potentados collocaram sob o protectorado de Portugal (Carvalho, 1890).

Estamos praticamente no final do século XIX. Henrique de Carvalho tinha de algum modo seguido os passos de Francisco Rodrigues Graça em 1843: para Rodrigues Graça tratava-se de reordenar uma relação comercial com os povos da Lunda, antes estruturada à volta do comércio de escravos, que agora – com a abolição deste comércio - passaria a estar baseada no marfim, na borracha ou no cobre. Para Henrique de Carvalho o objectivo era outro: comprovar a posse efectiva do território da Lunda. Toda a vastíssima e rica documentação produzida na sequência da sua visita serve esse fim. Desta forma se cumprem os requisitos da Conferência de Berlim antes de estes terem sido enunciados como sublinha na carta.

Mas é o próprio Henrique de Carvalho que, cinco anos mais tarde, numa conferência da Sociedade de Geografia de Lisboa assume a fragilidade da situação:

As noticias que recebi de Malanje, pelo ultimo paquete, de tal modo me impressionaram pelo que se me affigura de muito grave para a nossa província de Angola, que entendi um dever da minha parte, aproveitar a primeira oportunidade, de chamar mais uma vez a vossa benévola attenção, para a necessidade instantanea de se occuparem as terras da Lunda e de as fazer valorisar devidamente.

Não ignoram os consócios mais assíduos às nossas dos meus continuados esforços, na melhor intenção, de pôr bem em relevo, os perigos que está correndo a província de Angola, pelo facto de se conservarem ao abandono as suas fronteiras terrestres (Carvalho, 1895, p. 5).

Entre a expedição de Francisco Rodrigues Graça à Lunda e a missão de Henrique de Carvalho tinha terminado a “Idade Colombiana” (Mackinder) e o novo imperialismo tinha surgido. Os interesses financeiros e de investimento passaram a dominar os interesses mercantis¹⁵ e os impérios entraram em concorrência entre si, num sistema politicamente fechado de âmbito mundial. Neste contexto, “cada explosão de forças sociais” tinha consequências fatais para “os elementos fracos no organismo económico e político do mundo” (Mackinder, 1904, p. 422).

Em Portugal, entre a reivindicação dos direitos históricos¹⁶ e a prova da posse efectiva, existia uma incontornável escassez de capacidade financeira. Esta falta de capacidade financeira impedia o Império Colonial Português de concorrer, em pé de igualdade, com os outros impérios, o que virá a ser absolutamente decisivo.

O estabelecimento das fronteiras de Angola e Moçambique será feito no período de 1885 a 1891. Na sequência da conferência de Berlim (1885), na qual o Império Colonial Português perde para o rei Leopoldo II o direito sobre a foz do rio Congo, fica estipulado que futuras questões deverão ser decididas por ocupação efectiva. Isso torna difusas as fronteiras entre Angola e o Estado Livre do Congo, entre Angola e a Rodésia do Norte. O Barotze, na sequência do Ultimato Britânico de 1890, ficará na esfera do Império Britânico, sob o controlo da British South Africa Company de Cecil Rhodes.¹⁷ Quanto à Lunda, embora

15 Em Hobbes, que seguimos aqui de perto, o “novo imperialismo” possui um motor onde os factores políticos e económicos têm um papel central mas em que o centro de comando se estabelece no capital financeiro: “é verdade que o motor do imperialismo não é essencialmente financeiro: as finanças são antes o governador do motor imperial, comandando a energia e determinando o seu trabalho, não constitui nem o combustível da máquina, nem gera directamente a potência” (Hobson, 1902, p. 66).

16 Veja-se em Lopes Alves: “No prólogo de uma edição belga da narrativa de Duarte Lopes escreve Léon Cahn: ‘Se os senhores Serval e Griffon de Bellay, e depois deles o senhor de Brazza, quando exploraram o estuário de Ogo-Qué e do Gabão, tivessem estudado o velho livro de 1598 teriam conhecido a situação das cataratas do Congo, que o Sr. Stanley assinalou 292 anos mais tarde que Duarte Lopes, e a navegação do rio que conduz do Atlântico à bacia do Nilo e ao Oceano Índico. Infelizmente os eruditos que leem os velhos livros não viajam nunca e os viajantes que vão estudar directamente o terreno não leem!’.” (Alves, 1956, p. 140)

17 Ver: Olivier & Sanderson, 2004, pp. 502-506.

ficando formalmente em território português, acabará sob influência de Leopoldo II através da alienação dos direitos de exploração dos diamantes da Lunda ao capital Belga e às grandes empresas capitalistas internacionais representadas na maioria de capital da Diamang. Os filmes da Diamang, como veremos, relevam muito da natureza e extensão dessa influência e o próprio sistema de censura aos filmes para indígenas da Diamang parece ecoar, em meados do século XX, o conturbado estabelecimento de fronteiras da Lunda do final do século XIX.

À sombra de Leopoldo II: A Companhia de Diamantes de Angola (Diamang)



Branco, que devido ao desenvolvimento que atingimos, “devemos necessariamente aparecer (aos selvagens) como criaturas sobrenaturais: aproximamo-nos deles com a potência de uma divindade, etc., “Pela simples acção da nossa vontade, nós podemos exercer sobre eles uma influência moral praticamente ilimitada” (...) a ideia de uma Imensidade exótica governada por Benevolência augusta” (Conrad, 1997, p. 84). Fonte: João da Rocha Afonso

Lunda, Angola, ano de 1932, Armindo Monteiro, Ministro da Colónias, visita a sede da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang). No discurso de boas vindas o Coronel Brandão de Melo, em representação do Conselho de Administração da Diamang, faz a genealogia da Companhia:

Leopoldo II, grande génio colonial¹⁸, dizia que só as grandes sociedades, apoiadas em fortes organismos financeiros, podiam resistir e vencer as dificuldades iniciais das grandes empresas coloniais, conduzi-las ao termo dos seus objectivos e fazer frutificar o património nacional.

Foi nessa ordem de ideias e com o seu apoio que no Congo Belga se formaram várias sociedades poderosas entre elas a Société Internationale Forestière et Minière du Congo, fortemente apoiada pela Société Générale de Belgique e por dois dos mais fortes grupos financeiros americanos, o grupo de Thomas Ryan e o grupo Daniel Gugenheim.

A essa Sociedade, vulgarmente conhecida pelo nome Forminière, foram dadas vastíssimas concessões que iam até 3.716.700 hectares de propriedade mineira e 1.100.000 hectares de terrenos para explorações agrícolas e florestais.

Um dos prospectores da Forminière, o sr. Janot, operando na região do Cassai, perto de Mai-Munene, recolheu em 4 de Novembro de 1907 no pequeno ribeiro Kambabaia, afluente do Cassai uma pequena pedra que enviou ao seu chefe de missão, o sr. Shaler, que suspeitando tratar-se de um minúsculo diamante, a separou das outras para um exame ulterior que realizado em Bruxelas pelo sr. Lancsweert, em fins de 1909, provou tratar-se realmente de um pequeno diamante, de valor inferior a um franco.

Foi este o ponto de partida das descobertas diamantíferas na região de Cassai e em 1912 a Forminière recolhia já da sua prospecção 2540 diamantes.

Esses diamantes aluvionários, colhidos nos afluentes do Cassai, que atravessavam a nossa Lunda, fizeram prever a possibilidade de se encontrarem também diamantes em Angola.

Devido a essa previsão, o general Paiva de Andrada e o Dr. Baltazar Cabral promoveram em Lisboa a organização

18 A designação de Leopoldo II como génio é uma constante do discurso oficial Belga até à independência do Congo. Veja-se por exemplo no Discurso do Rei Balduino em Leopoldville em 1955: "Senhor Governador Geral, meus caros compatriotas, é com orgulho que tomo hoje a palavra perante vós, na capital dos nossos territórios de Além-mar, dados à soberania Belga pelo génio de Leopoldo II. Estou feliz por vir apreciar pessoalmente a grande obra que, desde há três quartos de século e apesar das inumeráveis dificuldades, prossegue nesta terra de África." (Khama-Bassili, 1984, pp. 122-123) E o mesmo Rei Balduino no discurso da Independência em 30 de Junho de 1960: "A independência do Congo constitui o resultado final da obra concebida pelo génio de Leopoldo II, empreendida por ele com uma coragem tenaz e continuada com perseverança pela Bélgica" (1960, p. 2).

da Companhia de Pesquisas Mineiras de Angola, que em 1913 obteve do Governo Português, nos termos da lei, um exclusivo das pesquisas por 3 anos nos territórios da Lunda a leste do meridiano 19º E. G. e a norte do paralelo 11º de latitude sul.

Foi na Forminière que a Companhia de Pesquisas mineiras encontrou de início o apoio financeiro e técnico que lhe era indispensável para a execução do seu objectivo de pesquisas.

Os resultados obtidos deram lugar, em Outubro de 1917, à constituição da Companhia de Diamantes de Angola, destinada à exploração e lavra dos jazigos diamantíferos em Angola.

Em 1921 foi negociado entre a Companhia e o Estado um contrato de consolidação de direitos da primeira, pelo qual ambas as partes ficavam para sempre associadas e intimamente interessadas nos resultados. A lei das minas permitia à Diamang assegurar por tempo infinito os seus direitos às minas descobertas, com encargos relativamente pequenos mas que podiam ser alterados. Pelo novo contrato foi ampliada a concessão e fixados os encargos futuros da Companhia, entre eles o da entrega ao Estado de 45% dos lucros líquidos, e de 5% do seu capital, estabelecendo-se então que nenhuns novos encargos seriam aplicados à Companhia. É nesse regime de associação mútua que ela tem vivido (...) (Melo, 1932, p. 257).

Quatro décadas passadas sobre a defesa veemente da Lunda como “protectorado” português feita por Henrique de Carvalho contra as ambições de Leopoldo II e ele aqui retorna como “grande génio colonial” e sombra tutelar da génese da Diamang. Para Brandão de Melo, o génio de Leopoldo II ter-lhe-ia permitido compreender a importância decisiva do capital financeiro e das grandes sociedades capitalistas. Tentar “fazer frutificar o património nacional”, e levar para a frente “as grandes empresas coloniais” sem essa condição, seria coisa de pouco génio ou de génio nenhum. Não sei se o Ministro das Colónias de Oliveira Salazar considera esta exaltação do “génio” de Leopoldo II como uma ferroada dirigida à incipiência do poder financeiro de Portugal e à falta de génio da gestão colonial mas a leitura é possível. De alguma maneira o que Brandão de Melo procura demonstrar é que a submissão da Diamang - e da Lunda - ao capital belga não é uma opção mas uma inevitabilidade, por ausência de alternativas viáveis. Uma inevitabilidade que ele procura provar que, ainda assim, acabou

por beneficiar as duas partes que tinham discutido a posse da Lunda: as companhias belgas investiram, o Estado Português arrecada 45% dos lucros líquidos. De um modo que poderá ser considerado pedante, encontramos no discurso de Brandão de Melo a cultura da Diamang, a mesma que viremos a encontrar nos filmes. A identidade da Diamang, aqui feita com a matéria histórica da sua génese, resulta numa quase esquizofrénica vontade de ser exemplar no contexto do Império Colonial Português e, ao mesmo tempo, não lhe pertencer.

Em Brandão de Melo encontramos a centralidade da Forminière na genealogia da Diamang. A Forminière que o “grande génio colonial” de Leopoldo II tinha fundado em 1906 ¹⁹ antes do seu Estado “independente” se ter tornado colónia Belga muito por “perda moral de todo o direito ao reconhecimento internacional”[Edward Grey citado por (Prévot, 1961, p. 99)] resultante do conhecimento das condições de exploração coloniais mantidas por Leopoldo II e os seus agentes no Congo²⁰.

Com a fundação da Diamang caberá à Société Générale de Belgique, a principal *holding* Belga “que “domina a economia congoleza assim como a economia metropolitana”(Prévot, 1961, p. 96), assegurar a gestão de participações de capital belga. Mas a influência da cultura empresarial Belga far-se-á sentir sobretudo com referência quer ao modelo da Forminière de exploração dos diamantes do Kasai, quer ao sistema de exploração da Union Minière do cobre do Katanga.

Mas voltemos ao discurso de Brandão de Melo:

Quando em 1913 a Companhia encetou os seus trabalhos de pesquisa no terrenos que lhe tinham sido concedidos, pouco ou nada se conhecia dessa região que fazia parte do Império da Lunda, criado pelo primeiro Muatianvuo (...)

19 Entre 1900 e 1908 foram fundadas por iniciativa de Leopoldo II, além da Forminière mais três grandes companhias: a “Companhia do Kasai (1901), Union Minière du Haut Katanga (1906), (e a) Compagnie du Chemin de Fer du Bas-Congo au Katanga” (Prévot, 1961, p. 94)

20 A exploração colonial deste período, acabará por constituir um paradigma da história da colonização em África em grande parte devido ao livro de Joseph Conrad “Coração das Trevas” o qual, por sua vez, se inspira nos factos relatados no Relatório de Roger Casement . No livro de Conrad o relatório de Kurtz -personagem do livro- que é o testemunho perfeito de ardor civilizacional, de nobreza humana, de sentimentos altruístas que orientam a colonização em África, tem em nota de pé de página aquilo que “podia se considerado o enunciado de um método (...) : Exterminar todos os brutos”(Conrad, 1997, p. 85).

Como se vê, o domínio da nossa autoridade em 1913, na região concedida, terminava a 300 km do Cassai, e resumia-se a dois postos Cuilo e Luxico na parte N.O. e aos de Alto Cuilo e Mona Quimbundo, na parte S.O. da concessão. O próprio domínio desses postos não ia além do alcance de um tiro de espingarda e só com fortes escoltas se podia fazer o trajecto entre eles.

Alguns raros comerciantes, vindos do Bailundo ou do Bié, pagando tributos aos sobas, vinham temporariamente estabelecer-se entre o Chicapa e o Cassai, trazendo uma pacotilha de fazendas que permutavam por borracha, retirando-se depois.

Outros, mais raros ainda, armados em bandoleiros, no género dos aventureiros da Rodésia, a quem bastava uma carabina e um cavalo salgado, como diz Mousinho, internavam-se na região chefiando quadrilhas de pretos armados e, pela violência e roubo, voltavam com carregamentos de borracha e marfim, utilizando como carregadores os prisioneiros que faziam. Ainda no tempo do Governador Couceiro, dois desses aventureiros foram castigados e expulsos da colónia por seus feitos.(...)

Em toda a concessão da Companhia não havia estradas, não havia pontes, não havia vias de comunicação: a geografia, a orografia e a hidrografia era quase desconhecidas, e o viajante era forçado a utilizar a bússola e os caminhos dos gentios e da caça para viajar através de uma região em que os indígenas eram hostis.

Os primeiros engenheiros prospectores que pretenderam atravessar a fronteira no rio Chicapa, na região do soba Calendende, foram os senhores Decker e Newport, não o conseguindo, tendo sido morto pelo gentio o primeiro e ferido o segundo. No entanto, logo em seguida em princípios de 1913, os srs. Doyle e Janot, engenheiros, vindos da região de Tshikapa, enviados pela Forminière, conseguiram estabelecer-se em Xissanda, junto à fronteira norte da Lunda, juntando-se-lhe mais tarde o sr. Cox, começando aí os seus trabalhos de pesquisa, muito dificultados pela má disposição do gentio e não conseguindo obter carregadores para seguirem mais para sul. O engenheiro Doyle, chefe dessa missão, que encontrou o primeiro diamante em Angola, conseguiu, contudo, numa viagem memorável, internar-se primeiro para leste até ao Cassai em Munana e seguir depois até Mona Quimbundo, aproveitando as li-

nhas de menor resistência, chegando ali apenas acompanhado de um criado tendo abandonado todas as cargas no caminho (Melo, 1932, pp. 259-262).

De um modo que viria a ser repassado nos filmes da Diamang temos aqui o imaginário dos pioneiros da Diamang. Os “Livingstone” e os “Stanley” da Diamang, engenheiros, homens de ciência e de coragem, dispostos a todos os sacrifícios e que, no limite, enfrentam o perigo da morte, para encontrar “o diamante”. Homens que, ao contrário de António Silva Porto, sabiam usar a bússola, sabiam levantar mapas, não eram meros comerciantes. Engenheiros prospectores que vinham do Congo e não aventureiros armados em bandoleiros, no género dos aventureiros da Rodésia.

Da Luz Clínica e Policial: Diamang Roteiro Florido (1954)



O lamentável é dirigirem um sistema que em algumas das suas raízes e em várias das suas projecções não é sociologicamente português, prejudicado, como se acha, por um racismo que é de origem belga e por um excesso de autoritarismo que é também exótico em sua origem e seus métodos. [...] Tenho também a impressão de que a vida nas pequenas repúblicas da União Soviética deve assemelhar-se, em mais de um ponto, à vida às claras e sob medida que se vive no Dundo. Gilberto Freyre em (Piçarra, 2012, p. 137).

Lunda, Angola, ano de 1951, o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre visita a sede da Diamang no Dundo no âmbito de um périplo pelo império colonial português feito a convite do ministro de Salazar, Sarmento Rodrigues. A visita tem como objectivo o reconhecimento de Portugal como um Império diferente, um império de matriz luso-tropical e a Diamang aparece a Freyre nos antípodas dessa matriz: “A ‘vida artificial’ que ali sentiu logo à chegada, perante a “[...]luz festiva e, ao mesmo tempo, clínica e policial [...]”.

Nos anos 50 do século XX, a Diamang é uma excelente mostra internacional do império colonial português – a *contre coeur* – precisamente porque nada ou quase nada tem a ver com a ideia luso-tropical que se queria promover. A Diamang, que estava tanto mais longe de Gilberto Freyre quanto mais perto do Rei Balduino se encontrava, permanecera fiel às suas origens e a sua cultura continuava a vir sobretudo da Bélgica como afirmava Freyre. A cultura da Diamang era o resultado da evolução da “grande obra” do “génio” de Leopoldo II. E assim da mesma maneira que a Diamang queria ser a “jóia da coroa” de um império ao qual não sentia pertencer, o Império Colonial Português queria mostrar a “sua” Diamang ao mundo, consciente que esta resultava de um “génio” que não era o seu.

Diamang – Roteiro Florido é um filme de 1954. É um filme amador de 17’ bem fotografado, tecnicamente escoreito e bem preservado. É também um filme profundamente inquietante: dele emerge uma ideia de ordem que parece impor-se à vida. O filme internaliza, e dá a ver, um mundo que se adivinha distópico; a ausência de som, no filme, sublinha a sensação.

Depois de ver o filme, e ter escrito sobre ele, este permanece para mim misteriosamente perturbante mas decido esquecê-lo até que um texto datado de 1951 encontrado por acaso no Boletim Geral da Colónias me fez voltar ao filme.

O texto é de Manuel Ferreira Rosa e articula-se dialecticamente de um modo quase perfeito com as impressões da visita à Diamang do sociólogo Gilberto Freyre. Um como outro virão a ser, para mim, “o som que falta” em *Diamang – Roteiro Florido*.

Em 1951, Ferreira Rosa era inspector do ensino colonial e publica uma série de apontamentos de viagem a que chamou “Panorama de Angola”. É precisamente aí que podemos encontrar o seu texto sobre a Diamang.:

De há muitos anos a esta parte, um quarto de século, mais coisa menos coisa, que os diamantes constituem o maior expoente nos valores de exportação, fornecendo, nos períodos rudes das crises, a cobertura dos cambiais para as aquisições imprescindíveis no estrangeiro.

E ninguém terá de Angola uma vista de conjunto, eluciativa e completa, se não conhecer aquelas vilas floridas e relvadas, de tão simpáticas moradias, uma para cada família, amorosamente discretas no sossego dos seus jardins e confortáveis em seus interiores cuidados, onde a geleira, o receptor de rádio, o encerado dos pisos, o fofo das almofadas e o conjunto das mobílias e disposição, a água canalizada e abundante, as cozinhas bem apetrechadas e todos os pormenores, se estudaram e dispuseram para amaciar de aconchego e comodidade a vida dos que por lá labutam na rígida disciplina das explorações mineiras!

O Dundo, sede geral das actividades; Andrada, o centro de assistência sanitária (...) e outros, formam vilas tão inesperadamente arranjadas. Até os mínimos aspectos: ruas largas de bom rodar; entre ruas e casas, a mancha contínua e verde da relva alta; clubes de diversão e campos de jogos; escola da petizada – e as demais instalações que a vida, saúde e misteres de tanta gente pressupõem e implicam!

E tudo – seres e coisas e circunstâncias – tudo no seu lugar, girando numa lubrificação perfeita, numa disciplina integral, cada um na sua estrita tarefa engrenada na imensa complexidade daquele todo, ninguém ficando aquém do que lhe cumpre, mas também não trasvazando de seus limites na consciência e tranquilidade de que está tudo certo, previsto e afinado – e que tudo marcha, assim, sem solavancos, serenamente, para eficácia e bom resultado da gigantesca exploração! (Rosa, 1951, pp. 36-37).

Ferreira Rosa não só descreve magnificamente o que o filme dá a ver como partilha connosco a sua visão sobre o sistema que o gera. As vilas “arranjadas” de jardins “sossegados” a rodear moradias “amorosamente discretas” onde não falta nada, nem mesmo o *petit bonheur* do “fofo das almofadas”. Estas vilas, estes jardins e estas casas que dão aconchego e comodidade à vida de alguns dos que “labutam na rígida disciplina das explorações mineiras” são o resultado de um sistema. Um sistema onde está “tudo no seu lugar, girando numa lubrificação

perfeita, numa disciplina integral”. Um sistema onde cada um cumpre o que lhe é pedido e não trasvaza os seus limites. Um sistema em que cada um sabe que “está tudo certo, previsto e afinado – e que tudo marcha “para eficácia e bom resultado da gigantesca exploração”. Ferreira Rosa fornece-nos um excelente texto para acompanhar os 17’ de imagens de *Diamang Roteiro Florido*. Ferreira Rosa através da do seu texto – “guião” imaginário do filme que viria a ser produzido - revela para além do conteúdo das imagens ou do seu significado simbólico, Ferreira Rosa dá a ver as condições económicas e culturais em que essas imagens foram produzidas e praticadas. Desta interacção entre as imagens e o texto é a própria Diamang que surge em toda a sua fosforescente plenitude.

Tata mupena, Companhia!²¹ – O Romance de Luachino (1967)

Precisamos da história; mas precisamos de uma diferente daquela que vagueia ociosa nos jardins da erudição.

Nietzsche, *Do proveito a tirar do estudo da história e dos perigos que ela comporta*²²

Lunda, Angola, 3 de Setembro de 1962, Baptista Rosa, à frente de uma “Brigada cinematográfica [...] constituída por gente competente e com bom feitio²³” (Vilhena, 1962, p. 2), estava na Lunda a terminar “um filme de conjunto da actividade da Companhia” que tinha começado a ser filmado em 17 de Março desse ano. O filme virá a chamar-se *O Romance do Luachimo - Lunda Terra de Diamantes*.

O Romance do Luachimo demorou cinco anos a ser feito. Através de uma nota dos arquivos da Diamang de 14 de Agosto de 1962 ficamos a saber que o filme irá incorporar 15 minutos de outros entretanto filmados:

O Romance de Luachimo”- Escrevemos à Direcção-Geral no sentido da captação de sons originais, no que respeita à jornada da “Festa Grande”, ser feita pela Missão de Re-

21 “O bom pai é a Companhia!” Excerto da Canção nº 115 uma canção de gratidão à Diamang - que “foi intercalada, a intervalos de 15 minutos, nas bobinas de música destinada ao cinema itinerante, para ser conhecida em toda a região”(Silva, 1964b, p. 4).

22 In (Benjamin, 1991, p. 345).

23 “Brigada de cinema formada pelos Srs. Capitão Batista Rosa, Navarro de Andrade e Aquilino Mendes [...]”(Diamang, 1962).

colha do Folclore Musical. Esta “Festa” juntamente com a “Festa Desportiva”, dará lugar a um filme independente, de cerca de 45 minutos a 1 hora. Dele, serão, depois tiradas cenas para o “O Romance do Luachimo”, não excedendo os 15 minutos de projecção (Vilhena, 1962, pp. 1,2).

Em 1964 *O Romance de Luachimo* é mencionado de novo: “Temos procurado escolher para incluir neste filme, trechos de cantares quiocos ditos ‘no trabalho’ [...]. Não podemos, porém, aproveitá-los dado o ruído de fundo”(Vilhena, 1965). Finalmente, em 23 de Outubro de 1967, o filme está quase pronto:

Estão sendo ultimados os trabalhos relativos a este filme, para sua oportuna apresentação. Além da música folclórica, e daquela, de igual género, também aqui introduzida nas nossas colecções, o filme não conterà qualquer outra música estranha ao ambiente quioco e africano de uma maneira geral. Na verdade, o que faltava para completar a parte sonora está representado por composições originais do Maestro Hermínio Nascimento [...] (Vilhena, 1967).

No último dia das filmagens feitas em 1962 a Brigada Cinematográfica filmou a “Festa do Boi Assado”:

Dia 3 - Apesar do pessoal nativo se encontrar esgotado pelas actividades desenvolvidas nos dias anteriores, com os filmes de recepção a Notáveis, artistas, folclore, acampamento, Festa Grande, etc., resolveu o Sr. Capitão Batista Rosa, à última hora, que se fizesse na Aldeia do Museu, um batuque de quiocos, dançando em volta de um boi assado.

Fez-se a concentração e “dito e feito” - pelas 21 horas, a Brigada de Cinema iniciou as filmagens dos quiocos nas danças características, enquanto o boi, enfiado num grande espeto, volteava sobre o forte brazido. E, assim, os nativos batizaram esta reunião, chamando-lhe “festa do boi cansado”.

Concluídos os trabalhos de rodagem, a carne foi dividida pelo pessoal nativo que tomou parte no festejo, e depois, transportados para as suas aldeias (Diamang, 1962).

A “Festa do Boi Assado” ou a “Festa do Boi Cansado”, que podemos ver no *Romance de Luachimo*, assemelha-se em tudo à descrição. As palavras que descrevem as imagens e as suas condições concretas de produção levam-nos, porém, à revisitação das imagens: a aparente alegria dionisiaca da festa é substituída pela imagem de três homens que se entreejudam para mover o boi sobre a fogueira que parece demasiado alta, demasiado feita à pressa, para poder assar o animal convenientemente sem antes o reduzir a carvão. O que antes tomamos por genuíno torna-se encenação. A aparente exaltação da vida, na morte do boi, repassa um cansaço de morte. A “Festa do Boi Cansado” é uma metáfora da relação da Diamang com os nativos? Voltando às impressões de viagem de Freyre:

Deixo-me fotografar, no próprio Museu, ao lado de um velho soba, vestido como nos seus velhos dias de príncipe e que a Companhia conserva para dar pitoresco às ruas do Dundo. Um pobre soba carnavalesco. A sua sobrevivência, como figura já quase de museu, é simbólica de toda uma política de exterminação violenta e rápida, das culturas indígenas, a que se sentem obrigadas as grandes empresas capitalistas na África, mais necessitadas dos outrora chamados “fôlegos vivos”²⁴ (Piçarra, 2012, p. 138).

Pouco mais de dez anos passados sobre a visita de Freyre é o mesmo espírito que subjaz ao filme? A vontade de dar a conhecer a cultura do Dundo por parte da Diamang - “creio que está no espírito do Sr. Administrador-delegado fazerem-se, mais tarde, algumas películas de curta-metragem, com feição marcadamente cultural, sobre vários serviços da Companhia, entre os quais os ligados ao Museu do Dundo” (Vilhena, 1962, p. 3) - é consistente com a política de exterminação violenta e rápida das culturas indígenas executada pelas grandes empresas capitalistas em África?

Temo bem que sim. A cultura da Diamang não é facto insólito muito menos um fenómeno marginal ou à revelia do sistema de exploração das grandes empresas capitalistas operando em África. O Rei Leopoldo III (mais de três décadas antes) no seu discurso ao senado dizia: “O interesse superior duma Colónia implica a elevação moral e material do indígena. Tomemos contacto com ele, procuremos conhecê-lo. Inspiremos-lhe confiança” (Khama-Bassili, 1984, p. 123). As preocupações da Diamang com a cultura nativa testemunhadas no enorme trabalho

24 Gilberto Freyre in Piçarra, 2012, p. 138.

de inventário feito no âmbito do Museu do Dundo são perfeitamente consistentes e necessárias para manter o sistema de exploração da Companhia, ao contrário do que candidamente sugere Pélissier:

Museu do Dundo (concessão da Diamang, Dundo, Lunda) As opiniões dos convidados da Diamang sobre a sua política social são tão variadas quanto as suas origens. Uma coisa deve, porém, ser dita a seu favor. Nada, absolutamente nada, obrigava esta empresa eminentemente capitalista a lançar-se na “cultura”, e os seus accionistas teriam podido continuar a receber os seus dividendos, sem ter mais do que a sua boa consciência a embalar-los nas noites deste gigantesco patrocínio diamantífero na fronteira do Cassai. A Diamang conseguiu montar de raiz o melhor museu de arte africana do mundo português. O prestígio que dele recolhe transcende as suas actividades comerciais. Num edifício imenso e austero, os organizadores juntaram todos os elementos da vida material e espiritual do povo para cujas terras vieram trabalhar, mas quiseram ao mesmo tempo fazer um museu vivo, subvencionando uma arte que iria morrer sob as escavações. Dá um certo gozo saber que os “diamantistas” de Londres e Amsterdão, contribuem do seu bolso para a conservação da plástica negro-africana. Pouco visitado por europeus, uma vez que para entrar na concessão é indispensável um convite, o museu está essencialmente destinado aos Quiocos de quem conserva as tradições. É bom saber que estas 12.000 peças foram, em muitos casos, legadas por músicos, artistas, chefes ou simples camponeses. Junta-se a este incontestável sucesso uma secção de recolha do folclore do Nordeste de Angola e a publicação de trabalhos de investigadores estrangeiros, entre os quais a história africana brilha pela sua ausência (Pélissier *1967+1979:24-25) (Porto, 2010, p. 14).

A musealização das culturas indígenas, representado pelo “pobre soba carnavalesco” ao lado do qual Freyre se deixa fotografar, é um processo que conduz ao museu uma cultura como quem a leva a um matadouro. Um processo que fixa as culturas indígenas, que pode contar a sua história definitiva, porque as mata e desta maneira as revela em toda a plenitude que o seu fim contém. A história é contada do ponto de vista de quem tem a responsabilidade pela destruição mas é-nos apresentada como o resultado inevitável do impulso civilizacional e do progresso. É a esta luz que podemos ver filmes como *O Romance de Luachimo*.

Quando no final da década de 40 do século XX, Donald Sawson filma *Chisoko the African*, um documentário ficcional sobre as consequências, na vida das populações africanas, da “descoberta” e exploração de minas de cobre na Rodésia do Norte, escreve que o filme devia demonstrar relativamente às “fabulosas” minas de cobre:

(...) como tinham sido primeiro descobertas – o tema dos pioneiros- intrépidos exploradores abrindo caminho através da selva. Encontram o cobre. Depois constroem as minas. Chega a Civilização. Impacto nos Nativos. A sua absorção pela nova indústria. O seu ajustamento a um novo modo de vida²⁵.

De uma forma sinóptica e brilhante está aí definido o cânone. Sawson queria mostrar os africanos não como eles eram mas como, do seu ponto de vista, deviam ser. Ou melhor, Swanson através do seu filme produziu os africanos, e assim passaram a ser, pelo menos para as audiências do seu *Chisoko*:

Diz a estas pessoas (...) que eu não quero ninguém no filme usando camisolas e calças e roupas modernas. Quero-os todos vestidos como costumavam vestir há 30 ou 40 anos. Diz aos que chegaram aqui de óculos escuros, velhas fardas de combate, camisas de cow-boy e chapéus esquisitos que não os quero no meu filme. (...) Se eles quiserem mudar de roupa para a que eu quero, podem voltar e eu ponho-os no filme e serão pagos (sic)– percebem?²⁶

O filme de Baptista Rosa – *O Romance de Luachimo - Lunda Terra de Diamantes* - trabalha sobre a mesma veia de *Chisoko the African* de Donald Sawson, o que ficará a dever-se não tanto ao facto de o primeiro se inspirar no segundo, mas porque o cânone das imagens em movimento tinha sido definido pelo avassalador movimento dos impérios e das sociedades financeiras a ele associadas. As imagens em movimento partilhavam a sua génese com o cobre que circulava nos caminhos de ferro, as mensagens que circulavam nos fios telegráficos e telefónicos e os diamantes que deixavam África para serem “os melhores amigos das raparigas”, pelo menos nos filmes de Hollywood.

25 Swanson, Assignment Africa, p. 2 in Maingard, 2013, p. 710.

26 Swanson, Assignment Africa, p 31 in Maingard, 2013, p. 712.

Do Homem a Quem Roubaram o Nome – O Soldado da Diamang (1971)



Chama-me X. Será melhor. Como quem diz o homem sem nome. Mais exactamente o homem a quem roubaram o nome. Falas de história. Muito bem, é história e famosa! Cada vez que me chamares, isso lembrar-me-á o facto fundamental, que tu me roubaste tudo e até a minha identidade! Uhuru! (Césaire, 1969, p. 28)

Angola 1971: o filme mostra soldados, em grande plano frontal, enviando mensagens à família, à noiva, aos amigos. A guerra em Angola. As mensagens dos soldados na televisão, a guerra em África - vê-se um filme, vêem-se todos: intermináveis *travellings* de rostos, as palavras sempre iguais e as terras... as terras todas de Portugal. Um soldado envia uma mensagem e diz o seu nome e, tal como os outros, a sua terra: “Companhia de Diamantes de Angola”. Ele não é do Dundo ou Andrada, ou Cassanguidi ou de Lucapa, ou de Lauchimo ou de qualquer outra das cidades fundadas nas zonas de exploração de diamantes da Lunda; ele diz pertencer a uma companhia industrial chamada Companhia de Diamantes de Angola “Diamang”.

O facto poderia ser considerado um mal entendido identitário, um fenómeno insólito, não fora a formidável consistência com uma portaria do Governador-Geral de Angola - uma portaria, na altura do filme, já com quatro décadas - ter determinado a “eliminação do Mapa” dos dois maiores núcleos populacionais da Lunda: o Dundo e Vila Paiva de Andrada.

Tendo-se constatado que as duas povoações designadas por Vila Paiva de Andrada e Dundo, classificadas respec-

tivamente, de 2ª e 3ª ordem, e incluídas no mapa que faz parte integrante da Portaria nº 341 de 8 de Abril de 1929, são ambas de natureza particular, constituídas por uma população de empregados da Companhia de Diamantes de Angola e estão encravadas nas concessões do terrenos considerados de 2ª classe, que a esta foram por este Governo Geral feitas (...)

O Governador Geral de Angola (...) determina que sejam eliminadas do “Mapa das povoações existentes e sua classificação” (...), as duas povoações (...) devendo os terrenos pelas mesmas constituídas ficarem integrados nas concessões de terrenos de 2ª classe, feitas á Companhia de Diamantes de Angola (Excertos da Portaria n.º 753 de 9 de Abril de 1931 do então Governador-Geral de Angola, José Dionísio Carneiro de Sousa e Faro) (Correia, 2001).

À luz da portaria o “Soldado da Diamang” era ... o Soldado da Diamang. O homem a quem tinham eliminado a terra do mapa. Tal era o formidável poder das Companhias e dos grandes grupos financeiros em África. Um poder alicerçado na tradição da “posse efectiva” e na incapacidade dos Impérios para assegurar essa posse sem o apoio de um capital financeiro poderoso. Entre Stanley e Rhodes se fez África e assim permaneceu, pelo menos, até às independências.

O que nos diz o filme do Soldado da Diamang é que o Dundo é uma cidade Diamang e não de Angola, do mesmo modo que Bakwanga era mais uma cidade da Forminière do que do Congo. O que Ferreira Rosa viu na Lunda, o que Freyre pode ter adivinhado no Dundo²⁷, e o que podemos divisar em *Diamang – Roteiro Florido*, é uma visão do mundo que interage de uma forma particular com a materialidade das condições de vida e das relações sociais tanto no Dundo como no Kasai, tanto no Dundo como no Katanga:

27 A publicação das críticas de Freyre à Diamang provocou, em Lisboa, uma reacção no jornal *Diário de Notícias*, por parte do Comandante Henrique Vilhena, Presidente do Conselho de Administração da Diamang, que Adriano Moreira descreve assim: “Era este último um grande organizador e administrador, homem predominantemente de acção orientada por vasta cultura, mas inclinado naturalmente e sobrevalorizar os resultados da gestão por objectivos, o avanço técnico e económico com os corolários da melhoria das condições de vida material das populações, e, por isso mesmo, menos atento aos valores recolhidos na definição do lusotropicalismo, às questões do relacionamento entre homens de etnias e culturas diferenciadas à luz de um autêntico pluralismo humanista” (Moreira, 1987, p. 190).

As grandes sociedades formaram nas suas escolas operários qualificados que recebem nas suas minas e nas suas fábricas salários elevados. A Union Minière, só por si, mantém perto de 100 000 negros que muitas vezes permanecem toda a sua vida ligados à empresa. Ela criou vastas cidades formadas por casas individuais limpas e acolhedoras (...). Ela distribui aos seus operários alimentação sã, o mobiliário e a própria roupa. As suas clínicas e os seus hospitais podem ser dados como exemplo na Europa. Em todo o país 700 médicos lutam, com a ajuda de laboratórios e da Escola de medicina Tropical, contra as epidemias (Prévot, 1961, p. 100).

Tudo isto era o resultado de um racional evocador de *O Coração das Trevas*, de Conrad: “A expansão de um país novo não se justifica senão pelo aumento do bem estar da população autóctone. O rei Albert, meu avô, compreendeu-o e debruçou-se com solicitude sobre a sorte do indígena.” (Khama-Bassili, 1984, pp. 122-123). Lembrando o discurso de Patrice Émery Lubumba no dia da Independência do Congo a 30 de Junho de 1960:

O que foi a nossa sorte em 80 anos de regime colonialista, as nossas feridas estão demasiado frescas e demasiado dolorosas para que as possamos eliminar da nossa memória(...) Nós conhecemos o trabalho esgotante exigido em troca de salários que não nos permitiam nem de alimentar a nossa fome, nem nos vestir ou abrigar decentemente, nem criar os nossos filhos como entes queridos. Nós conhecemos as ironias, os insultos, os golpes que devíamos suportar de manhã, à tarde e a noite, porque éramos negros. Quem esquecerá que a um negro se tratava por “tu”, não decerto como a um amigo, mas porque o “vós” honorável estava reservado somente aos Brancos? Nós conhecemos as nossas terras espoliadas (...) Nós conhecemos que a lei nunca era a mesma se se tratava de um Branco ou de um Negro (...) Nós conhecemos os sofrimentos atrozes dos condenados por razões políticas ou crenças religiosas; exilados na sua própria pátria,(...) Nós conhecemos que existiam nas cidades casas magníficas para os Brancos e palhotas arruinadas para os Negros; que um Negro não era admitido nos cinemas, nem nos restaurantes, nem nas lojas ditas europeias (...) Quem finalmente esquecerá os fuzilamentos em que muitos dos nossos irmãos pereceram, as masmorras para as quais

foram brutalmente lançados aqueles que não se quiseram submeter ao regime de uma justiça de opressão e exploração? (1960, pp. 8-9).

À Sombra de Cecil Rhodes: O Cinema para Indígenas da Diamang



Temos em primeiro lugar de formar um conceito verdadeiro destes objectos de memória, um ponto no qual muitos erros se cometem. Agora lembrar o futuro não é possível, porque este é um objecto de opinião ou expectativa (...); nem existe memória do presente, mas somente percepção sensorial. Porque pela última nós não conhecemos o futuro, nem o passado, mas somente o presente. Mas a memória relaciona com o passado. Ninguém nunca dirá que se lembra do presente, quando é presente, isto é um dado objecto branco no momento em que o vê; nem ninguém dirá que se lembra de um objecto de contemplação científica no preciso momento em que o contempla e o tem inteiramente perante a sua mente; - do primeiro diremos somente que se apercebe dele; do segundo que o conhece. Mas quando alguém tem conhecimento científico, ou percepção, além das actualizações da faculdade a que diz respeito, então “rememora” (...); quanto ao primeiro, que o aprendeu ou o pensou por si próprio, quanto ao último, porque o ouviu, ou o viu ou teve alguma experiência sensível disso. Porque sempre que alguém exerce a faculdade de rememoração, tem de

dizer dentro de si: “Eu anteriormente ouvi (ou de algum modo me apercebi) isto,” ou “já anteriormente tive este pensamento” (Aristotle, 1991) (449b9-449b23).

Dundo, Companhia de Diamantes de Angola, 5 de Dezembro de 1945. José Redinha, conservador do Museu do Dundo, introduz o tema do “Cinema para Indígenas” em relatório dirigido à direcção:

(...) a respeito do cinema entre os indígenas, oferece-se-nos dizer que este assunto tem merecido a atenção de vários colonialistas, e W. Harloff, antigo membro das índias Holandesas, publicou em “L’Essor Colonial et Maritime” de Bruxelas, um longo artigo intitulado “o perigo do cinema entre as populações indígenas”.

De M. Benon, em “L’Afrique Française”, reproduzimos o seguinte: - “segundo os mais entendidos, os indígenas mal compreendem filmes franceses mais ou menos romanceados. As cenas de amor parecem-lhes irrisórias ou inconvenientes; o que eles reclamam são aventuras de que nos dão modelo ou padrão o Far-West”. (...) Ao sonoro é preferível o cinema mudo (...).

Bem entendido, que a par dos filmes do género Far-West outros há que devem ser apropriados, como alguns documentários, bonecos animados e cenas cómicas, embora não possam, sem dúvida, excluir uma rigorosa escolha, principalmente pelo facto de que os indígenas devem ter tendência a considerarem reais todas as cenas filmadas, inclusive as maiores fantasias e disparates (Redinha, 1945, pp. 43-44).

Sem escamotear o “perigo do cinema para indígenas”, Redinha modela em dois parágrafos aquilo que seriam as características desse cinema considerando o público a que se destina, ousando sugerir que talvez alguns dos filmes recebidos no Dundo possam também ser vistos pelos indígenas em local apropriado para o efeito, de modo a que possa haver uma convivência entre brancos e negros²⁸:

28 Em algumas fotografias tiradas mais tarde podemos ver sessões de cinema no terreiro com os brancos sentados nas primeiras filas e os “indígenas” em pé por detrás destes.

É admissível que entre os programas a exibir no Dundo apareçam de vez em quando filmes em condições de poderem ser patenteados aos indígenas, e se o forem, a Sanzala Folclórica parece-nos local apropriado. A possível exibição de alguns filmes neste local, teria também uma feição política de intercâmbio” (Redinha, 1945, p. 44).

Em resposta a Redinha o Director, Pinto Ferreira, diz:

De facto, os “Films” vulgares não são recomendados para indígenas. Se, no entanto, dos programas que vamos receber, aparecer algum “film” que se possa mostrar a indígenas, não deixará de ser exibido na Sanzala do Museu, como o Sr. Redinha pretende. Creio saber haver programas especiais para este fim na África do Sul. É assunto a submeter mais tarde aos Sr. Administrador-Delegado (Ferreira, 1945, p. 45).

Pinto Ferreira tinha razão. Existiam “programas especiais” de filmes para indígenas na África do Sul. De facto, desde os anos 30 do século XX que a questão estava colocada claramente em todo o Império Britânico²⁹. No caso específico da vizinha Rodésia do Norte, os filmes para indígenas tinham surgido no âmbito do projecto BEKE (Bantu Educational Kinema Experiment)³⁰, em 1935, na sequência de um estudo sobre o impacto da industrialização sobre os mineiros das minas de cobre da Rodésia do Norte, efectuado pelo Concílio Missionário Internacional em 1933. No final da década, com o início da II Guerra Mundial, os filmes para indígenas foram repensados em função das necessidades de propaganda e desta forma surge a mais importante estrutura de produção imperial de filmes para indígenas a “Colonial Film Unit” cuja existência se prolongaria até 1955. Com a guerra e o esforço de propaganda desenvolve-se a ideia da utilização de carros móveis equipados para a projecção de filmes sobretudo em áreas rurais. Uma ideia que tinha sido lançada pelo produtor da “Colonial Film Unit”, William Sellers ³¹, em 1931 (Smyth, 1988, p. 286).

29 “Em 1930 o Secretário de Estado das Colónias, ao enviar aos governos coloniais o relatório do Comité dos Filmes Coloniais, recomendava que o ‘uso do filme como um instrumento de cultura e educação merecesse a maior atenção especialmente relativamente a povos primitivos’”. (Smyth, 1988, p. 285)

30 A experiência BEKE produziu 35 curtas metragens destinadas a africanos com o objectivo de os ajustar aos padrões de vida ocidental. G. C. Latham o director de educação tinha sido previamente director de educação na Rodésia do Norte e o director de produção era um engenheiro com experiência de gestão de produção de sisal no Tanganika chamado Notcutt. (Smyth, 1988, p. 286)

31 William Sellers tinha trabalhado na área da saúde para o Governo Nigeriano e foi um dos pioneiros do “cinema para indígenas” tendo começado a produzir filmes no final dos anos 20.

A questão do perigo dos filmes para indígenas colocada por Redinha tinha nessa altura um razoável nível de elaboração e discussão no Império Britânico. Já em 1926 Sir Hesketh Bell, antigo governador da Nigéria do Norte e Uganda, numa carta publicada no *The Times* condenava os filmes onde eram mostrados “crimes de todo o género” provocando “desrespeito” entre os povos colonizados. Para Sir Heskett Bell o maior perigo, no entanto, estava:

No costume deplorável de mulheres brancas num estado de quase completa nudez, nos seus desempenhos osculatórios e na sua imodéstia geral, todos calculados para ter um efeito chocante e perigoso nos jovens e homens de cor em estados primitivos de cultura que tinham até aí sido levados a considerar a mulher e a filha do homem branco como padrões de pureza e virtude (Skinner, 2001, p. 1).

Se, por um lado, o cinema parece desde o início um poderoso instrumento de projecção do império, por outro lado, ele contém os elementos que podem pôr em causa a ordem do império. É precisamente esta natureza oximórica do cinema, colocando cada vez mais na ordem do dia a “necessidade” de censura dos filmes, que irá desembocar na necessidade de produzir um cinema específico para indígenas. Será este o percurso percorrido pela Diamang, ainda que com algumas décadas de atraso.

Quando Wiliam Sellers e o reputado realizador de filmes mudos George Pearson assumem a responsabilidade da Colonial Film Unit, no final do anos 30, procuram, tal como Redinha, responder à questão de saber quais os requisitos que devem ter os filmes para “audiências primitivas”:

Os filmes da Unidade deviam ser simples em conteúdo, lentos em tempo e ter uma continuidade visual considerável. Era recomendado que as técnicas fílmicas não fossem além da experiência do espectador e o uso de montagem, flashbacks e zooms fossem evitados. (Smyth, 1988, p. 287)³²

32 Este caderno de encargos estava longe de ser consensual mesmo na altura, Julian Huxley um especialista em “educação nativa” argumentava que as pessoas rapidamente aprenderiam a entender os filmes e que o estilo de Sellers se comprovaria “demasiado aborrecido e desinteressante”. (Smyth, 1988, p. 287).

Em 1964, uma nota de 8 Janeiro intitulada “Cinema Itinerante para Indígenas”, dá-nos uma ideia do estado da arte na Diamang. O relatório começa por evidenciar os cortes nos filmes a exhibir:

(...) passagens consideradas actualmente impróprias; mapas muito evidentes, legendas e outros factores propícios ao reclamo de territórios vizinhos; e letreiros de filmes nacionais com a palavra colónia. (Silva, 1964a).

Os cortes nos filmes da Diamang tinham um racional. A política ultramarina tinha proscrito a palavra colónia e com ela toda uma nomenclatura, toda uma forma de nomear os fenómenos coloniais, que exigia uma vigilância constante. Durante anos os discursos sobre as colónias estarão cheios de deslizes e era isso que era preciso rever. As passagens não são impróprias em si mas são consideradas actualmente impróprias”. O racional dos cortes compensava aquilo que para muitos colonialistas era uma irracionalidade: a mudança de nomenclatura imposta pela metrópole e a nova política colonial³³. O que pode ser mais misteriosa, mesmo conhecidos os antecedentes históricos da génese da Diamang, é a referência aos “mapas muito evidentes, legendas e outros factores propícios ao reclamo de territórios vizinhos”. O texto de 1964 evoca estranhamente os antigos conflitos de fronteira do final do século XIX entre Portugal e o Estado Independente do Congo. Mas os tempos eram outros. A independência do Congo em 1960 tinha dado lugar a novos e não menos letais modos de dominação imperial que tinham conduzido à secessão do Katanga e do Kasai e ao assassinato do Primeiro-Ministro eleito Patrice Lubumba. Em 1965 Mobutu tinha tomado o poder com o apoio da Bélgica e dos Estados Unidos da América e instalara um regime de partido único, naquela que permanece como uma das páginas mais infames da história de África pós-independências. Estamos em plena Guerra Fria, Laurent-Désiré Kabila lidera uma guerrilha contra Mobutu, que o conduzirá ao

33 “A nova política colonial portuguesa resulta da necessidade de adaptar o Império ao mundo que emerge do final da II Guerra Mundial: O Império Colonial é substituído pelo Ultramar. Em 1951, após a revisão constitucional no âmbito da qual as colónias portuguesas são transformadas em províncias ultramarinas, Gilberto Freyre é convidado, pelo então Ministro do Ultramar, Sarmiento Rodrigues, para um périplo pelas colónias portuguesas, na sequência do qual publica, em 1953, *Aventura e rotina* e *Um brasileiro em terras portuguesas*. Em 1954, Nagar Haveli e Dadrá são anexados pela Índia que, desde a sua independência, em 1947, reclamava estes enclaves assim como Goa, Damão e Diu. Em 1955, Portugal torna-se membro da ONU: a conformidade com os princípios da Carta da ONU vai conviver com a necessária resposta ao desenvolvimento do movimento anti-colonialista que emerge da Conferência de Bandung. A partir da segunda metade da década de 50 do século passado o regime vai intensificar a apropriação do luso-tropicalismo de Freyre para demonstrar que Portugal não tem colónias mas províncias de além-mar”(Piçarra, 2012, pp. 108-109).

poder três décadas mais tarde. A situação é pouco clara e “mapas muito evidentes” podem não ser a melhor coisa numa época de independências, “autonomias” e secessões.

No relatório e Contas da Administração da Diamang de 1954 pode ler-se:

O “Cinema para indígenas” de que vos demos conta no relatório antecedente e que constitui uma das mais interessantes realizações da Companhia em benefício dos povos da região, tão grande é a projecção de que ele se reveste como instrumento de civilização e de formação mental do indígena, vem funcionando com a devida regularidade desde a sua estreia que teve lugar, como sabeis, em 19 de Março do ano findo, data em que, com grande sucesso, se deu início, na mina de Chitotolo, ao primeiro ciclo mensal das respectivas sessões.

Desde aquela data até ao fim do exercício de que estamos tratando, receberam-se 19 programas (...). Todos eles, previamente sujeitos à fiscalização da nossa Direcção Geral na Lunda e compostos por filmes educativos e de recreação adaptados à mentalidade do indígena, atraíram milhares deles aos locais da exibição, com pleno êxito dos fins com que tão útil realização se tiveram em vista.

Por vezes se filmaram com os recursos, por enquanto modestos, de que se dispõem nas explorações, trechos do serviço das minas e cenas da vida familiar indígena, constituindo atraentes documentários locais, como o relativo à última “Festa Grande”, que despertaram ao máximo o entusiasmo dos espectadores. São na realidade as películas de maior êxito - aquelas em que os indígenas podem ver-se no ecrã, nos seus trabalhos, nas suas festas e vida familiar, e reconhecerem-se a si próprios e aos seus companheiros. Dentro desta realidade, estamos tratando de adquirir o material de filmagem adequado a dotar os serviços fotográficos do Dundo de modo a produzir documentários do género indicado. (...)

Durante o exercício que nos ocupa, e só em parte dele, menos de 10 meses, o cinema ambulante esteve em funcionamento, tendo percorrido 10 217 quilómetros e dado 171 exhibições com a duração total de 151 horas - e com elas atraíram 75.552 espectadores, ou seja uma média de 442 por exhibição. Sessões houve com assistências compreendidas entre 900 e 1300 indígenas - e se outras se

mostraram menos concorridas foi por motivo de chuvas e de muitas delas se realizarem em locais pouco povoados, como de justiça era que se fizesse também (Porto, 2001, pp. 74-76).

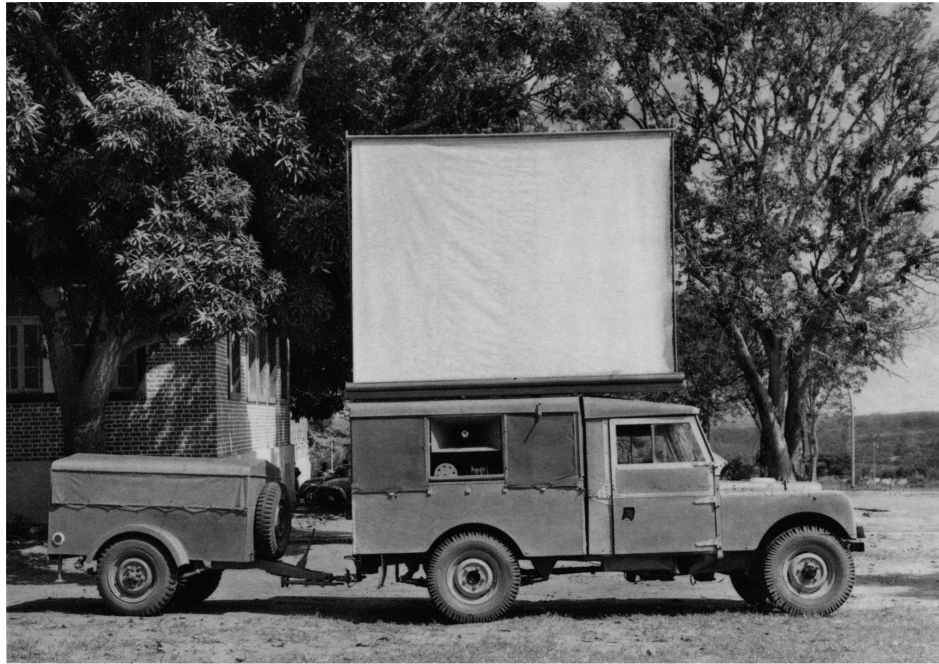
Entre 1945 e 1954 o cinema para indígenas da Diamang tinha passado de uma iniciativa tímida do conservador do Museu do Dundo a um instrumento privilegiado da política da Companhia. A atestá-lo estará a transferência do “cinema para indígenas” para a tutela do Serviço de Propaganda e Assistência à Mão de Obra Indígena (SPAMOI)³⁴ em 1955³⁵. O que é notável no texto é que o enorme sucesso deste cinema vai juntar às questões enunciadas, nove anos antes, por Redinha, a questão de saber “o que é que os espectadores gostam?”. O que o público gosta - “as películas de maior êxito – (são) aquelas em que os indígenas podem ver-se no ecrã, nos seus trabalhos, nas suas festas e vida familiar, e reconhecerem-se a si próprios e aos seus companheiros.” Era necessário produzir mais documentários desse género e isso justifica a aquisição de equipamentos novos.

A natureza oximórica do cinema tinha afinado uma censura que devia avaliar metodicamente o que podia e não podia ser mostrado ao público indígena, a dificuldade da tarefa gera um cinema que deixe “fora de campo” o “impróprio” no próprio acto de tomada de vistas mas, não sem uma ponta de ironia, essa produção procura agora integrar o gosto dos espectadores. O que é que estes filmes projectados para milhares de indígenas ao longo de quase uma década rememoram na cabeça do espectador? De que modo ainda e sempre - talvez cada vez mais – estes filmes projectavam no espectador e nas comunidades de espectadores, o contra-campo da sua própria memória, o contra-campo da sua própria identidade, o contra-campo de avaliação das suas possibilidades no futuro?

34 O SPAMOI era um dos serviços vitais da Diamang. Tratava de todos os aspectos materiais e “culturais” relacionados com a vida dos trabalhadores: saúde, habitação, educação e promovia o desenvolvimento de actividades agrícolas e pecuárias para suprir complementarmente as necessidades de meios necessários à subsistência da mão-de-obra.

35 <http://www.diamangdigital.net/index.php?module=diamang&option=item&id=448>

Do Cinema-Simulacro: Os filmes e o Império



A tecnologia revela o modo como os homens lidam com a Natureza, o processo de produção pelo qual eles sustentam a sua vida e, assim, também põe a nu o modo de formação das suas relações sociais, e das concepções mentais que fluem a partir delas (Marx, 1887) (Nota 4).

Londres, Outubro de 1926, sob a presidência de Lorde Balfour estão reunidas as delegações do Império Britânico para discutir as relações “inter-imperiais”. Trata-se de examinar os princípios fundamentais que afectam não só as relações das várias parte do Império entre si mas também as relações de cada uma das partes com países terceiros. No relatório final do encontro de 19 de Novembro pode ler-se:

Uma questão à qual foi dada atenção durante esta discussão preliminar foi o encorajamento para a produção e exibição de filmes do Império. Houve acordo quanto à grande importância de lidar com este assunto, tendo em vista a influência exercida pelo cinema, considerado genericamente do ponto de vista cultural e social, e quanto ao seu potencial valor como meio de dar aos povos das várias partes do Império uma visão mais realista das vidas e ambientes uns dos outros. A questão foi referida para consideração em detalhe com outras questões económicas para uma Subcomissão Geral Económica.

A subcomissão assinalou que em todas as partes do Império só uma pequena proporção dos filmes exibidos são de produção Imperial; poucos filmes Imperiais são produzidos, e os acordos para a sua distribuição estão longe de ser adequados. A acção do Estado podia contribuir para a solução do problema, mas não seria efectiva sem ser atingida uma produção substancial de filmes de valor de exibição real e competitivo, e sem que acordos de exibição satisfatórios fossem desenvolvidos em todo o Império. Foram considerados vários métodos por meio dos quais os vários Governos podiam ajudar a assegurar uma maior produção dentro do Império de filmes de valor de entretenimento elevado e filmes de mérito educacional relevante, e a sua exibição em todo o Império e no resto do mundo em uma escala crescente. Foi reconhecido que as circunstâncias variam nas diferentes partes do Império, mas a opinião expressa foi que qualquer acção que pudesse ser considerada possível na Grã-Bretanha, o maior produtor e o maior mercado de filmes do Império, seria sem dúvida uma grande ajuda a lidar com o problema para as outras partes do Império (1927, p. 33).

A “questão dos filmes” tinha sido posta na agenda do encontro em grande parte pela pressão da Federação da Indústria Britânica que defendia uma intervenção do governo para proteger a indústria dos filmes. A paragem de produção de filmes britânicos desde finais de 1924 e a crescente hegemonia do cinema americano, que promovia os produtos americanos sob a forma de “propaganda inconsciente”³⁶, exigia que fossem produzidos filmes Britânicos para os Britânicos, filmes capazes de potenciar plenamente o Império.

Os filmes são uma necessidade do Império Britânico na sua luta pela “eficiência relativa”. A evidência de que a “questão dos filmes” é considerada uma questão económica torna impossível encarar os filmes do império fora do contexto da sua produção e das necessidades que satisfaz. Estes filmes têm que ser vistos em função da sua natureza e modos de apropriação.

A tecnologia das imagens em movimento, do mesmo modo que a tecnologia da máquina a vapor, do telégrafo, do telefone ou do automóvel

³⁶ Donald, Robert, 1926: “Films and the Empire” in *Nineteenth Century* October, pp. 497-510 en (Skinner, 2001, p. 1).

não pode ser separada das suas condições concretas de utilização, de um modo geral uma tecnologia não pode ser vista fora do conjunto das outras forças produtivas e independentemente das relações de produção em presença.

Hobbes sustenta que a imprensa, cada vez mais em poder dos financeiros a partir de final do século XIX, era um instrumento privilegiado para o exercício do comando do capital financeiro sobre o processo de expansão imperial. A capacidade de alinhar as opiniões públicas das metrópoles – para quem a expansão imperial parecia muitas vezes uma empresa demasiado pesada para os cofres do Estado – com as opiniões dos colonialistas – para quem os governos das metrópoles pareciam padecer de uma confrangedora curteza de vistas – dependia de um imprensa adequada, pelos menos enquanto a Primeira Grande Guerra não puxou pelos sentimentos nacionalistas de aquém e além-mar. A capacidade de atrair investimentos para as empresas coloniais dependia igualmente da informação e da opinião existente sobre essas iniciativas. Não podem, precisamente, os filmes desempenhar essa função, nalguns casos melhor ainda que a imprensa?

A preocupação dos responsáveis do Império Britânico com a hegemonia do cinema do Imperialismo Americano evidencia a consciência de que essa hegemonia cultural gera uma supremacia económica e deste modo estes filmes precedem e engendram o próprio território da expansão e dominação. Os filmes do cinema hegemónico adquirem a natureza de simulacros através do “toque de Midas” do capital financeiro: são filmes-simulacro. O cinema do império aspira a ser um cinema-simulacro. Um cinema que projecta tanto o conceito como a substância do Império, que projecta tanto o capital financeiro que lhe dá origem como a expansão e dominação imperial, sua causa final. O cinema-simulacro é mais real do que a aparência do mundo, pertence à categoria dos reais-virtuais: “ao mesmo tempo no presente e no passado, reais sem ser actuais, ideais sem ser abstractos” (Proust, 1946, pp. 15-16).

O cinema-simulacro tem um *pathos* que coloca os pioneiros da memória imperial de África no princípio de tudo. África não existia antes de ser fotografada, filmada e descrita de certa maneira. África “é” porque “nós” a vemos³⁷. A história de África começa na segunda metade

37 O Cinema-simulacro não inventa o discurso dos pioneiros torna-o real, presente e passado ao mesmo tempo, através da projecção das imagens em movimento. Ao realizar o discurso dos pioneiros o Cinema-simulacro cria o espaço de expansão e legitima a dominação imperial sobre um determinado território.

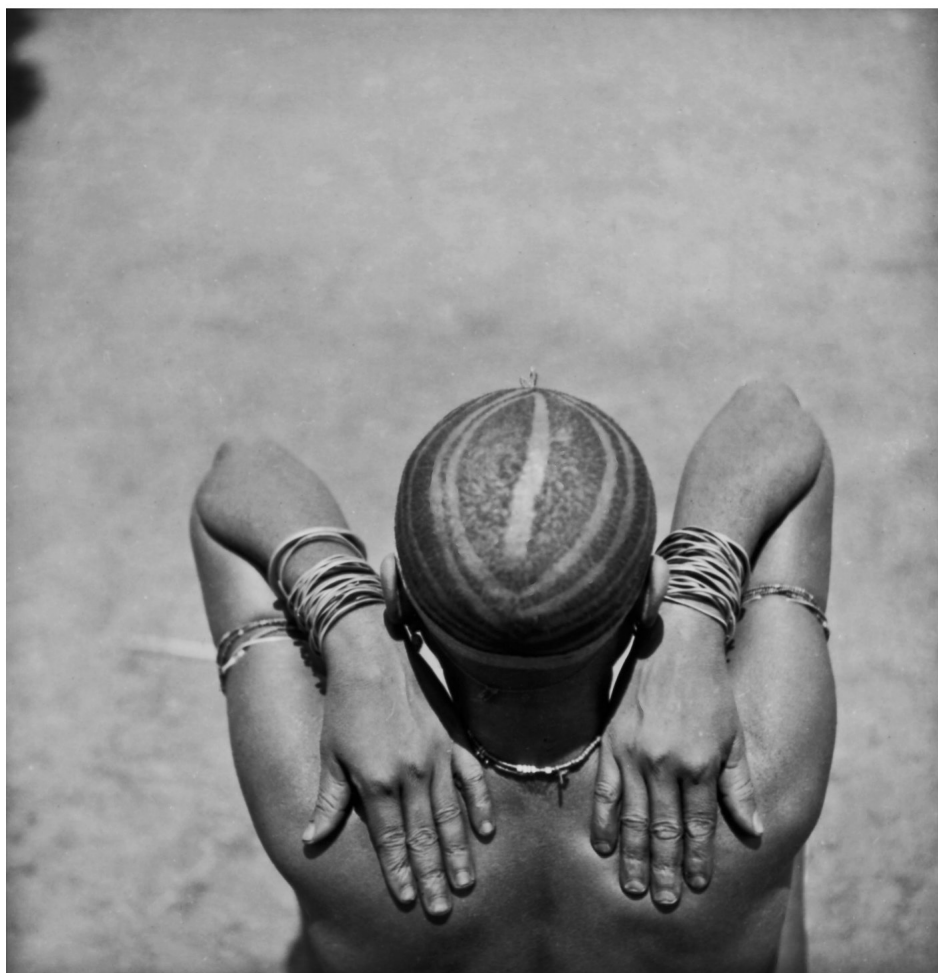
do século XIX fixada em daguerreótipo, levantada em mapas e cientificamente descrita. Antes disso eram as trevas e o comércio de escravos. O Império Colonial Português é um vestígio de uma época em que os comerciantes de escravos, de borracha e marfim se internavam no sertão, sem bússola nem mapa, numa África pré-histórica em que as diferenças entre os sertanejos e os selvagens eram ténues e por isso a mestiçagem era regra. A discussão entre o Império Colonial Português e o Reino Livre do Congo de Leopoldo II sobre os direitos relativos à foz do Rio Congo e à Lunda está tão agenciada no confronto de narrativas entre Duarte Lopes e Henry Morton Stanley, como o encontro descrito entre David Livingstone e Silva Porto agencia a discussão entre o Império Colonial Português e o Império Colonial Britânico dos territórios do “mapa-cor-de-rosa”, em geral, e do Barotze, em particular. Num caso como no outro, o que podemos ver é, de um lado, um império “pré-histórico” e, dos outros lados, impérios que estão a fazer a História. É por estas e por outras que Berlim de 1885 é o locus privilegiado de observação da história imperial de África.

O cinema da Diamang procura combater o estigma de estar integrada num império colonial “pré-histórico” e, ao seu modo, é um cinema-simulacro porque a Diamang pertence maioritariamente ao capital internacional e a cultura da Diamang evoca o “génio” de Leopoldo II. O *Romance de Luachimo* é um filme à *Donald Sawnson*, um filme de uma grande exploração mineira do centro de África, é um filme-simulacro canónico. Do mesmo modo, os filmes para indígenas da Diamang, na sua versão mais apurada, integram o Cinema-Simulacro na justa medida em que procura dar a conhecer à “mão de obra indígena” aquilo que ela é no contexto da Companhia. A identidade de cada um não pode ser assim vista fora das relações de produção existentes na Diamang, como evidencia o filme do soldado da Diamang, como magnificamente sustenta Manuel Ferreira Rosa na sua descrição fascinada da Diamang. Neste sentido, os filmes para indígenas são tanto o resultado da relação dialéctica da cultura hegemónica com a dominação económica como *O Romance de Luachimo*.

Marcel Duchamp ensinou-nos que um objecto funcional fora de contexto e “de pernas para o ar” pode ser arte. O que procurei fazer com os filmes da Diamang foi o movimento contrário. Quis colocar estes filmes no seu contexto cultural e observar a sua funcionalidade como objectos que servem a vitalidade económica de uma companhia de exploração de diamantes do centro de África. Este movimento sugere uma reinterpretação do conteúdo das imagens e do seu significado simbólico. Sugere a procura das palavras que, hoje, fazem o “casamento alquímico” (Forster, 1999, p. 49) com as mnemosynes que este

cinema produz. Numa altura em que parece estarem na moda as evocações da iconografia da expansão imperial precisamos deste pensamento crítico.

Ao mesmo tempo fui acumulando evidências de que também estes filmes não deixam de afirmar muitas vezes a natureza oximórica do cinema e que apesar da censura *ex ante* e *ex post* há sempre qualquer coisa que escapa, ou que se afirma pela ausência, há sempre qualquer coisa que sugere outras leituras e pode ser vista de outra maneira. Além do mais, sempre que se filma a cultura do “outro” existe sempre o risco da “cafrealização”, a infinita improbabilidade que acontece regularmente de o nosso corpo, os nossos olhos e a nossa câmara, passarem a habitar o campo do filme.



Bibliografia

- Alexandre, V. J. (1998). *O Império Africano - 1825-1890* (X). Lisboa: Estampa.
- Anon. (1929). *Caminhos de Ferro de Benguela - Notas sobre a Construção deste Caminho de Ferro e seu grande valor para o desenvolvimento da África do Sul e Central (Publicado com a autorização do Conselho de Administração do Caminho de Ferro de Benguela)*. London: Hudson & Kearns.
- Arendt, H. (1962). *The origins of totalitarianism*. ([7d enl. ed.] ed.). New York: Meridian Books.
- Aristotle. (1991). On Memory. In J. Barnes (Ed.), *The Complete Works of Aristotle the Revised Oxford Translation*. Princeton: Princeton University Press.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et Simulation*. Paris: Editions Galilée.
- Benjamin, W. (1991). *Écrits Français*. Paris: Gallimard.
- Borges, J. L. (1974). *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Brunhes, J. (1902). *L'Irrigation - Dans La Péninsule Ibérique et dans L'Afrique du Nord*. C. Naud, Éditeur.
- Brunhes, J. (1913). Ethnographie et Géographie Humaine. *L'Ethnographie: Bulletin de la Société D'Ethnographie de Paris*, 1, 29-40.
- Carvalho, H. A. D. d. (1890). *A Lunda, ou, Os estados do Muatiânvua : dominios da soberania de Portugal, comprovados pela antiga expansão e influencia dos portugueses, c com as nações estrangeiras e Estado Livre do Congo sobre a divisão politica do continente africano, tratados, declarações e convenções com os diversos potentados dos estados indigenas, embaixadas que teem vindo a Loanda e ainda pela correspondencia official trocada entre o chefe da expedição portugueza ao Muatiânvua de 1884-1888 com as diversas auctoridades portuguezas e indigenas*. Lisboa: Adolpho, Modesto & Ca.
- Carvalho, H. A. D. d. (1895). *Lunda Portuguesa Situação Actual - Imperterível necessidade da sua occupação*. Lisboa: Companhia Geral Typographica Editora.
- Césaire, A. (1969). *Une Tempête*. Paris: Editions du Seuil.
- Conrad, J. (1997). *Au Coeur des Ténèbres suivi de Un Avant Propos du Progrès*. Paris: Editions Autrement.

Correia, H. (2001). A Mala-Posta. Retrieved Oct, 27, 2014 from <http://mala-posta1.blogspot.pt/2012/07/em-junho-de-2001-publiquei-um.html>

Ramos, J. C. (2013). Diamang - Cinema a Preto e Branco. In M. d. C. Piçarra & J. António (Eds.), *Angola - O Nascimento de uma Nação*. Lisboa: Guerra & Paz.

Diamang. (1962). Museu do Dundo - Relatório Anual de 1962. Retrieved 24 August, 2012 from <http://www.diamangdigital.net/index.php?module=diamang&option=item&id=1502>

Dodge, M. R. (2001). *Atlas of Cyberspace*. London: Pearson Education.

Rosa, M. F. (1951). Panorama de Angola (Apontamentos). *Boletim Geral das Colónias*, XXVI(308), 233. Retrieved from <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BGC/BGC-N308&p=37>

Ferreira, P. (1945). Relatório mensal nº 11 mês de Novembro 1945. *Diamang - Relatórios mensais do Museu do Dundo - Janeiro a Dezembro 1945*. Retrieved from <http://www.diamangdigital.net/index.php?module=diamang&option=item&id=1270>

Forster, K. W. (1999). Introduction. In S. Lindberg (Ed.), *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institutes for the History of Art and the Humanities.

Frizot, M. F. (Ed). (1987). *Du bon usage de la photographie*. Paris: Centre National de La Photographie.

Hobson, J. A. (1902). *Imperialism - A Study*. New York: James Pott & Company. Retrieved from [http://oll.libertyfund.org/\(1927\). Imperial Conference, 1926 - Summary of proceedings](http://oll.libertyfund.org/(1927). Imperial Conference, 1926 - Summary of proceedings). London: H. M. Stationery off. (1960). Les Discours prononcés para le Roi Baudouin Ier, Le Président Kas-Vubu e le Premier Ministre Patrice-Emery Lumumba lors de ça cérémonie de l'indépendance du Congo (30 Juin 1960) à Leopoldville (actuelement Kinshasa). Retrieved 23 Janeiro, 2015 from http://www.kongokinshasa.de/dokumente/lecture/disc_indep.pdf

Alves, V. L. (1956). Apontamentos sobre Angola

Conferência na Royal African Society 24 de Novembro de 1955. *Boletim Geral das Colónias*, XXXII(367), 309. Retrieved from <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BGC/BGU-N367&p=138>

Mackinder, H. J. (1904). The Geographical Pivot of History. *The Geographical Journal*, 23(4), 421-437.

Marx, K. (1887). Machinery and Modern Industry. In F. Engels (Ed.), *Das Kapital*. Moscow: Progress Publishers. Retrieved from <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch15.htm>

Melo, B. d. (1932). Discurso do Representante da Diamang

Numero Especial dedicado à visita do Sr. Ministro das Colónias a S. Tomé e Príncipe e Angola. *Boletim Geral das Colónias*, VIII(88), 708. Retrieved from <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BGC/BGC-N088&p=257>

Olivier, R., e Sanderson, G. N. (2004). *The Cambridge History of Africa - Vol 6 - From 1870 to 1905*. Cambridge: Cambridge University Press.

Piçarra, M. d. C. (2012). *Azuis ultramarinos - propaganda colonial nas actualidades do Estado Novo e censura a três filmes de autor*. PhD. Universidade Nova de Lisboa, Lisbon.

Porto, N. (2001). A companhia de Diamantes de Angola, o cinema e o império. In *Olhos no Mundo* (pp. 74-89). Lisboa: Comissão Nacional dos Descobrimentos Portugueses.

Prévot, V. (1961). L'oeuvre belge au Congo. *L'information géographique*, 25(3), pp. 93-100.

Proust, M. (1946). *À la recherche du temps perdu - le temps retrouvé. deuxième partie* (XV). Paris: Gallimard (version: La Bibliothèque électronique du Québec).

Redinha, J. (1945). Relatório mensal nº 11 mês de Novembro 1945. *Diamang - Relatórios mensais do Museu do Dundo - Janeiro a Dezembro 1945*,. Retrieved from <http://www.diamangdigital.net/index.php?module=diamang&option=item&id=1270>

Rosa, F. D., F. (2013). *Exploradores Portugueses e Reis Africanos. Viagens ao coração de África no século XIX*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

Silva Porto, A. (1891). *Silva Porto e Livingstone - Manuscrito de Silva Porto encontrado no seu Espolio*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias.

Silva, M. P. (1964a). Nota 171 - Cinema Itinerante para os Nativos. *Folclore Musical da Lunda. Notas da Missão 1964 a 1968, III*. Retrieved from <http://www.diamangdigital.net/index.php?module=diamang&option=item&id=322>

Silva, M. P. (1964b). Nota 185 - Cancões de Gratidão. *Folclore Musical da Lunda. Notas da Missão 1964 a 1968*,. Retrieved from <http://www.diamangdigital.net/index.php?module=diamang&option=item&id=323>

diamangdigital.net/index.php?module=diamang&option=item&id=322

Skinner, R. (2001). 'Natives are not critical of photographic quality': Censorship, Education and Films in African Colonies Between the Wars. *University of Sussex Journal of Contemporary History*, 2, 1-9.

Smyth, R. (1988). The British Colonial Film Unit and sub-Saharan Africa. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 8(3), 285-298.

Vilhena, J. (1962). Nota nº 80, 18. Brigada Cinematográfica. *Folclore Musical da Lunda. Notas da Missão 1960 a 1963, II*, 4. Retrieved from <http://www.diamangdigital.net/index.php?module=diamang&option=item&id=229>

Filmografia

A Caminho do Dundo, s/d, filme amador, 17'

Ciclo da Festa Grande, 1955, 15'

Diamang - Roteiro Florido, 1954, 17'

Experiências no Dundo, Setembro de 1944, 1944, 5'

Festa Grande Integrada na "III Grande Festa Anual Indígena", 1953, 21' (apenas banda de imagem)

Finais das Provas Desportivas Integradas na "III Grande Festa Anual Indígena", 1953, 14' (apenas banda de imagem)

Imagens da Diamang, 1955, filme amador, 7'

Lunda dos Diamantes, 1961 (?), 22'

Mandioca, 1966 (?), 24'

O Romance do Luachimo - Lunda, Terra de Diamantes, Baptista Rosa, 1968, 163'

Recordações da Diamang, 1954, filme amador

Reportagens SNI: cx 48 e cx 58

Tropa - Dundo, 1972, filme amador

Viagem por Estrada entre Saurimo e Dundo - Julho de 1961, 1961, 5'

Fotografias

<http://www.diamangdigital.net/index.php>

<http://www.diamang.com>

6

“El agua vale más que el oro”: cine documental y conflictos ambientales en Argentina

Verónica Hollman

Introducción

En la última década del siglo XX se introdujeron profundas modificaciones en el régimen normativo aplicable a la actividad minera en Argentina: un conjunto de beneficios impositivos y financieros, sumados a la abundante presencia de minerales¹, funcionaron como efectivos alicientes para la instalación de una serie de grandes proyectos mineros -algunos de ellos en etapa de exploración y otros, en plena explotación desde hace algunos años. Se trata de un tipo específico de minería: minería metalífera a gran escala, con la aplicación de tecnologías que permiten la extracción de los minerales diseminados en la roca, orientada a la exportación y operada por empresas transnacionales. Esta modalidad de extracción minera, denominada *open pit mining* o minería a cielo abierto, se caracteriza además por la utilización de explosivos² y de sustancias tóxicas en el proceso de lixiviación, el consumo de grandes volúmenes de agua y energía, y la generación de pasivos ambientales.

1 Argentina ocupa el sexto lugar en el mundo en cuanto a su potencial minero y el 75% de las áreas atractivas para la minería aun no han sido sometidas a prospección (Svampa & Antonelli, 2009, p.19).

2 Se provocan voladuras con explosivos para remover grandes volúmenes de roca. Por lixiviación o flotación se extraen los minerales diseminados esas rocas.

Cerca de dos décadas han transcurrido desde que se inició la operación de la primera minera a cielo abierto en Argentina³. Si los informes y estadísticas oficiales exponen con claridad la expansión minera en Argentina, también es cierto que invisibilizan las luchas y conflictos ambientales que forman parte de este mismo proceso. En efecto, con simultaneidad a la expansión de la minería a cielo abierto en Argentina se han desarrollado numerosas y persistentes movilizaciones de rechazo a este tipo de explotación. Las consignas ambientales, entre ellas la defensa del agua, como bien máspreciado para la vida, han articulado variadas acciones de colectivos organizados preferentemente en formato asambleario. Entre estos colectivos existen setenta asambleas conformadas en torno al rechazo de la minería a gran escala (Svampa & Antonelli, 2009). Sus acciones, directas o institucionales, han tenido resultados diversos: en algunos casos se ha logrado la aprobación de legislación (para jurisdicciones como los municipios y provincias) que impide la minería metalífera y en otros, la suspensión con carácter más o menos transitorio de la instalación de los emprendimientos mineros⁴.

El cine documental se ha ocupado de problematizar la expansión de la mega-minería en Argentina y visibilizar los conflictos ambientales que se han generado en torno a este tipo de explotación. Existe un claro posicionamiento en la producción de estas imágenes móviles: hacer visible las consecuencias negativas de la mega-minería, particularmente de orden ambiental, con la finalidad de generar conciencia y de este modo, movilizar a un mayor número de ciudadanos en acciones orientadas a impedir esta modalidad de minería. Cabe destacar que la producción de estas películas se produce en un marco de fuertes disputas discursivas en torno a la expansión de la mega-minería en Argentina que tienen como protagonistas a la Cámara Argentina de Empresarios Mineros (CAEM)⁵ y al propio gobierno nacional con continuas campañas publicitarias que intentan instalar la idea de Argentina como país minero; una imagen productiva que todavía no está instalada en un país que se reconoce como agroganadero e industrial (Svampa et al, 2009).

En este capítulo proponemos examinar dos facetas del cine documental: por un lado, la imagen en sí misma - sus claves visuales, narrativa

3 La explotación del proyecto Bajo de la Alumbrera se inició en el año 1997.

4 Siete provincias argentinas han aprobado legislación que prohíbe algún aspecto de la minería metalífera.

5 La CAEM lanzó recientemente una campaña titulada “Un mundo sin minería”, en un spot publicitario se resalta la importancia de los minerales en la vida cotidiana.

y montaje- como discurso verosímil y convincente del carácter problemático de la mega-minería; por otro, la imagen en relación a sus audiencias y sus contextos de circulación. Desde el supuesto de que cada imagen constituye un dispositivo político discutiremos que el contexto en el cual estas imágenes se miran moldea sus efectos políticos. Tomaremos como corpus de análisis tres películas documentales producidas en Argentina y disponibles en *YouTube*, pantalla virtual que extiende su circuito de circulación a audiencias amplias y diversas. En definitiva, nos interesa analizar la retórica ambiental construida desde el cine documental, sus modalidades de construcción y sus efectos en las propias luchas ambientales en Argentina.

Nuevas normas y tecnologías para una nueva escala productiva: la minería a gran escala en Argentina

Argentina, a diferencia de otros países latinoamericanos como Bolivia, Perú y Chile, no cuenta con una tradición en la minería metalífera (Svampa et al, 2009, p. 18). La actividad minera en Argentina tradicionalmente se orientó a la extracción de rocas de aplicación tales como la roca caliza para cal y cemento, la arena y el ripio para la construcción. Además del tipo de minerales explotados deberíamos agregar otras dos características: la pequeña y mediana escala de explotación y la orientación de la producción al mercado interno. Este esquema productivo comenzó a transformarse en la última década del siglo XX. En efecto, según las cifras oficiales, el crecimiento acumulado de las exportaciones mineras es del 434% y para las inversiones de 1948 % en el período 2002-2011⁶. La historia reciente muestra que en la década de los años 1990 la minería se convirtió en una política de estado, con más continuidades que rupturas desde entonces⁷. El Estado nacional tomó la iniciativa de reorientar la actividad hacia la explotación de minerales metalíferos para su exportación, en una coyuntura marcada por precios internacionales favorables.

En este contexto deben analizarse algunos de los cambios que introduce el nuevo marco normativo, con la aprobación de la Ley 24.196 en el año 1993, sí como sus modificatorias ya que es lo que define el tipo de minería que el Estado viene promoviendo sin interrupciones. En primer lugar, la normativa excluye del régimen de inversiones mineras

6 "Oportunidades de Inversión". Informe de Gestión. Secretaría de Minería. En: <http://www.mineria.gob.ar/pdf/informe-de-gestion.pdf>

7 En el *web site* de la Secretaría de Minería se define la primera década del siglo XXI como la "década de la minería" en virtud de la tendencia de crecimiento sostenido de las inversiones, de la producción y de las exportaciones.

la explotación de hidrocarburos, arenas, canto rodado y piedra partida y, de este modo, se privilegia la explotación de minerales metalíferos⁸. En segundo lugar, el marco normativo define los protagonistas de esta re-orientación minera: las grandes empresas, que funcionan como conglomerados y de gran escala de operación ya que incluye dentro del régimen de inversiones las distintas fases del proceso productivo “siempre que estos procesos sean realizados por una misma unidad económica [...]”⁹. En tercer lugar, el marco normativo ofrece amplios beneficios para atraer las inversiones de capital transnacional favoreciendo particularmente la estabilidad fiscal por un período de 30 años (período en el cual no se pueden incrementar las tasas tributarias o agregar tasas tributarias), la deducción de la totalidad de los montos invertidos del impuesto a las ganancias, la exención de las utilidades del impuesto a las ganancias y el establecimiento de un 3 % como máximo valor en concepto de regalías sobre el valor de “boca mina”¹⁰. A estos beneficios se agregó, a partir del año 2003, la eliminación de las restricciones cambiarias a las empresas mineras y la liberación de la obligatoriedad de liquidar divisas originadas en la exportación¹¹.

Tal y como ya se ha apuntado en la introducción, esta política estatal privilegió una modalidad concreta de actividad minera: la mega-minería metalífera, caracterizada por la explotación a cielo abierto, el empleo de sustancias contaminantes como el cianuro o el ácido sulfúrico, la gran demanda energética y de agua, y finalmente, la generación de pasivos ambientales como las escombreras y los diques de cola (Donadío, 2009, p. 248). Cabe destacar en este sentido, que la utilización de estas tecnologías y de una escala de explotación acorde para la extracción de los minerales diseminados en la roca se vuelve cada vez más necesaria ante la disminución a nivel mundial de la concentración del mineral contenido en las rocas (Machado, Svampa & Viale, 2011). En resumen, tanto la escala de operación como las tecnologías utilizadas - dinamitación y aplicación de sustancias químicas en la lixiviación para extraer los metales preciosos en estado de diseminación- entrañan severos impactos ambientales. En sintonía con la finalidad de asegurar una mayor rentabilidad para las empresas mineras, el marco normativo resulta ser bastante permisivo en términos de cuidado ambiental. En efecto, la legislación solo estableció dos requisitos: la constitución de un fondo de previsión, cuyo monto se deja librado al

8 Ley 24.196. Artículo 6.

9 Ley 24.196. Artículo 5. Inciso b.

10 La ley define el valor de “boca mina” como “...el valor obtenido de la primera etapa de comercialización menos los costos directos y operativos necesarios para llevar el mineral de boca mina a dicha etapa”.

11 Decretos 417/03 y 753/04.

criterio de la empresa, “para prevenir o subsanar alteraciones en el medio ambiente”¹² y la realización de informes de impacto ambiental. Todavía más: la ley define a los estados provinciales -titulares de los derechos mineros- como solidariamente responsables de los daños ambientales producidos¹³.

Tres historias, dos relatos y un mismo lema

Las tres películas documentales elegidas presentan una historia particular acerca de la expansión de la mega-minería en Argentina. En *Asecho a la ilusión*¹⁴, dirigida por Patricio Schwaneck y estrenada en el año 2005, reconstruye la historia de explotación del yacimiento de cobre y oro *El Bajo de la Alumbrera*¹⁵ - localizado en la provincia de Catamarca. La historia de este yacimiento reúne una serie de características que lo convierten en un caso emblemático de la mega-minería; entre ellos su condición de primera explotación de minería a cielo abierto en Argentina, su escala productiva y territorial¹⁶, así como las numerosas y probadas denuncias de contaminación en más de una provincia. Al inicio del documental una voz en *off* anticipa: “Esta es la historia del asecho a una ilusión” (00’.31”). La película expone el relato de una sociedad que, por una diversidad de motivos - entre los cuales la trama argumentativa señala desde la ingenuidad, la ignorancia, la *ilusión* ante un discurso desarrollista que aseguraba nuevas fuentes de trabajo, la resignación hasta el control social- no ofreció resistencias suficientes al poder de las empresas transnacionales y su red política. La película muestra que los daños ambientales de la minería a cielo abierto son un hecho.

12 Ley 24585. Por otra parte, este fondo también computa como deducible del impuesto de ganancias.

13 Art. 3 Ley 24585.

14 Este documental es una referencia en otros documentales que tematizan la mega-minería, entre ellos *Cielo abierto* (que forma parte del corpus de análisis) y el documental “Tierra Sublevada. Parte I”, dirigido por el reconocido director argentino Fernando Pino Solanas.

15 Desde el año 1995 operado por Minera Alumbrera YMAD-UTE (sociedad conformada por el Estado argentino y empresas privadas) y gerenciado por XstrataPlc (50% del paquete accionario) y las empresas canadienses Goldcorp Inc (37,5% del paquete accionario) y Yamana Gold (12,5%). Según datos oficiales Bajo de la Alumbrera produce un promedio anual de 650.000 toneladas de concentrados que contienen 180.000 toneladas de cobre y 600.000 onzas troy de oro. En: <http://www.alumbrera.com.ar/institucional.asp>

16 La mina propiamente dicha se encuentra en el departamento de Belén, provincia de Catamarca. Sin embargo, el emprendimiento comprende instalaciones en cuatro jurisdicciones provinciales.

*Cielo abierto*¹⁷, dirigida por Carlos Ruiz y estrenada en el año 2007, relata la movilización y resistencia de los pobladores de las localidades Famatina y Chilecito - provincia de La Rioja- ante el proyecto de explotación de un área de 40 km² en el cerro Famatina por una empresa transnacional -primero la empresa *Barrick Gold* y luego *Osisko Mining Corporation*. El documental presenta las distintas fases del conflicto ambiental destacando la efectividad de las distintas acciones emprendidas para detenerla realización de una explotación minera¹⁸, pero también la necesidad de que ésta confluya en una agenda política más profunda que parta de la base de derogación del marco normativo que promueve la minería metalífera.

En *Vienen por el oro vienen por todo*¹⁹ (2010), dirigida por Cristián Harbaruk y Pablo D'Alo Abba, presenta la lucha de los pobladores de Esquel- provincia de Chubut- ante la llegada de una empresa minera canadiense y la posibilidad de explotación minera en el cordón Esquel. El documental expone el proceso de movilización, resistencia y participación ciudadana que llega a su máxima expresión en un plebiscito, realizado en el año 2003, con un contundente rechazo al inicio de la explotación minera -82% de votos en contra del proyecto minero. Este caso también es emblemático: el éxito de esta comunidad en su lucha ambiental ha repercutido positivamente en la organización, en otras localidades y provincias, de colectivos convocados ante los proyectos de instalación de emprendimientos productivos de gran escala (Svampa, Solá Alvarez & Bottaro, 2009).

Si *Asecho a la ilusión* presenta el relato de una sociedad que comienza a advertir las consecuencias negativas de haber permitido la minería a gran escala, los otros dos documentales exponen el relato de una victoria ciudadana, más o menos transitoria²⁰, en un entramado político que ejerce escaso control sobre la política ambiental empresarial.

17 Este documental ha sido premiado en varios festivales, entre ellos: mención honorífica *Cinesul 2008 del Festival Ibero-americano de cinema e video de Rio de Janeiro* y mención honorífica del primer concurso de documentales 2008 del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

18 En general para las empresas se trata de una suspensión temporal más que un cierre definitivo del proyecto.

19 Es el documental más premiado de los tres: Festival de Cine de Ourense, Zaragoza Eco-cine, Festival de Cine Latino de Trieste y el Festival Internacional de Cine Ambiental, edición 2010.

20 Como destacan Svampa & Antonelli (2009), la aprobación de legislación que prohíbe la minería con algún tipo de sustancia tóxica no constituye una garantía absoluta de que no habrá emprendimientos mineros. En la provincia de La Rioja, la ley que prohibía la minería a cielo abierto se derogó un año después de su aprobación. También existen proyectos de zonificaciones (con zonas autorizadas para emprendimientos mineros) en provincias con normativas anti-minera.

Vemos que los ciudadanos se constituyen en protagonistas de acciones directas e institucionales, siempre anticipatorias frente a los actores sociales de poder como las empresas transnacionales. En cualquier caso, los tres documentales sostienen una posición anti-minera tomando como eje el alto consumo de agua de la minería a cielo abierto en relación a otras actividades productivas tradicionales en las regiones en cuestión y al consumo básico de la población. En ellos se establece una comparación, como recurrente contrapunto, entre el valor del oro, producto más cotizado de la extracción metalífera, y el valor del agua, elemento vital para la vida y por ende, bien social. Se busca que los espectadores también lleguen a la conclusión de que el agua es el bien máspreciado y valioso. Veamos las tres formas de presentar esta idea clave y su conversión, desde la narrativa documental, en un lema ambiental.

La película *Cieloabierto* enuncia este lema con la travesía de un grupo de expedicionarios al cerro Famatina que emula la lucha de los pobladores de las localidades de Chilecito y Famatina. Si los expedicionarios tienen como objetivo llegar a la cumbre, área de abastecimiento del recurso hídrico con sus nieves eternas, los pobladores buscan proteger esa reserva de agua. Hacer cumbre requiere, al igual que impedir la instalación de un proyecto minero, un esfuerzo sostenido en el tiempo. La cámara se detiene, simulando una instantánea fotográfica que captura la partida de los expedicionarios y su lema, escrito sobre una bandera argentina: “El agua es un bien social. No se negocia. Fuera Barrick de Famatina y América Latina” (10'.12”). Las dos historias dialogan durante toda la película y tienen un final exitoso: tanto la expedición como la movilización popular vencen los avatares y logran su objetivo. En *Vienen por el oro vienen por todo*, son los ciudadanos de Esquel -protagonistas de la historia- quienes introducen el valor del agua como lema ambiental destacando con recurrencia la cantidad de agua que demanda la minería a cielo abierto. En cambio, *Asecho a la ilusión* se empeña en registrar y documentar que la minería a cielo abierto ha afectado el acceso y la calidad del agua para el consumo humano y el desarrollo de otras actividades productivas como la agricultura y la ganadería en un ambiente semiárido como estrategia para provocar la adhesión del espectador. Desde la concepción del documental como registro de lo real, la película busca convencer a los espectadores a través de la sucesión de documentos, testimonios de los pobladores, entrevistas a técnicos y filmaciones realizadas a posteriori de los derrames del mineraloducto.

Los meandros del cine documental: documentar, analizar, convencer y movilizar

[...] *environmentalism needs to educate the public to see problems from a synoptic, contextual perspective* (Brereton, 2005).

Las imágenes utilizadas en las campañas ambientales, con frecuencia, ofrecen a los ojos la espectacularidad de una naturaleza prístina - que nuestra memoria visual reconoce como paisajes emblemáticos de la protección de la naturaleza- y de escenarios catastróficos y hasta apocalípticos²¹. Este despliegue de lo visual en las campañas ambientales parte de un supuesto compartido y de gran consenso: las imágenes son objetos que cautivan nuestros ojos, producen/activan en nosotros lo "afectivo y lo sensorial más que lo analítico" (Cosgrove, 2008, p. 1864). En efecto, las imágenes han colaborado activamente en la comunicación de las ideas ambientales y la aceptación social de numerosas causas de corte ambiental (Cosgrove, 1994, 2008; Dobrin & Morey, 2009) en virtud de alguno de sus diversos atributos - impacto, originalidad, verosimilitud, escala de captura, etcétera. Pero quizás deberíamos considerar que, como sugieren los ensayos de Didí-Huberman (2008), el poder de las imágenes se construye en relación con los ojos que las miran.

El cine, en solidaridad con otros registros visuales como la fotografía, ha entrenado nuestros ojos para que miremos determinados elementos en clave ambiental y que los interpretemos como indicadores de fenómenos tales como la contaminación del agua y del aire, la deforestación, el cambio climático global, la extinción de especies, etcétera. Desde una definición más laxa, el cine ambiental incluiría un continuo de películas que toman, de manera más o menos explícita, temáticas ambientales en la trama narrativa hasta aquellas en las cuales las representaciones de la naturaleza se convierten en un telón de fondo (Ingram, 2008, p. vii). Así, incluso las películas de Hollywood, con una clara orientación al entretenimiento y con una finalidad comercial, podrían ser incluidas en esta categorización. En este sentido algunos autores sostienen que, ya desde la década de los

21 En este "hacer mirar" la espectacularidad de la naturaleza es posible reconocer huellas, como lo ha estudiado Denis Cosgrove, de las convenciones figurativas desarrolladas con la pintura paisajística desde el Siglo XVII (Cosgrove & Daniels, 2002; Cosgrove, 2002). Ver también el análisis sobre la mediación de las tecnologías de la visión en la idea y experiencia del paisaje (Azevedo, 2008).

años 1950, el cine de Hollywood ha participado en la difusión de ideas románticas de la naturaleza y de su carácter sublime, con un poder que todavía pareciera resultar incontrolable para nuestras sociedades (Brereton, 2005). Nos interesa destacar que el cine ambiental, en géneros tan diversos como la ficción, la animación y el documental, lejos de configurar un discurso homogéneo, ha amalgamado, con mayor o menor coherencia, discursos conservacionistas, preservacionistas y también más radicales acerca de la naturaleza y de su transformación social (Ingram, 2008).

Restringiremos aquí este vasto universo de películas a un grupo que Paula Willoquet- Maricond (2010) ha categorizado como eco-cine. Se trata de películas que tienen como finalidad promover la concienciación y el activismo ambiental. Son películas que no solo introducen temáticas ambientales sino que también procuran:

[...] inspirar la acción personal y colectiva de los espectadores, estimular su pensamiento para promover cambios concretos en las decisiones que toman en su vida diaria y a largo plazo, como individuos y como miembros de una sociedad (Willoquet-Maricond, 2010, p. 45).

Las tres películas documentales que hemos seleccionado como corpus de análisis han sido producidas con el expreso propósito de difundir las consecuencias ambientales de la minería a gran escala. Pero también, como lo manifiestan sus directores, con la finalidad de promover una movilización personal y colectiva que constituya una efectiva resistencia a la política estatal minera. Como explica Carlos Ruiz, director del documental “Cielo abierto”, en una entrevista:

Cumple la siguiente función: desconocés un hecho o tenés referencias de él muy superficialmente y, después de ver la película, te moviliza, te indigna lo que pasa, te identificás con la gente y, entonces, te dan ganas de participar, de contactarte y de hacer algo²².

El cine documental, como género cinematográfico, reúne una serie de características que lo consolidan como uno de los más preciados para informar, persuadir, movilizar e involucrar a los espectadores

22 “Una historia que moviliza”. Diario Página 12, 16 de Junio 2008. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-10367-2008-06-16.html>

en acciones que entrañan un compromiso ambiental²³. Michel Renov desmenuza, en un bello trabajo titulado *La poética del cine documental*, cuatro funciones que se superponen, yuxtaponen, dialogan y articulan como principios en la construcción y estética del documental. Podríamos comenzar a interrogarnos sobre las especificidades que ofrece el cine documental para comunicar ideas y preocupaciones ambientales desde estas cuatro funciones.

En primer lugar tiene la función de registrar, mostrar o preservar. Con anclaje en su naturaleza mecánica, compartida con la fotografía, el cine documental parece certificar no solo la existencia de la situación registrada sino también la presencia del testigo del acontecimiento. Ciertamente es que los estudios teóricos específicos sobre el cine documental han problematizado su transparencia al sostener que los documentales, lejos de ser una reproducción de *lo real*, constituyen el punto de vista de un sujeto situado culturalmente (Campo, 2012). Pero más allá de estas discusiones teóricas, el cine documental suele presentarse (y asumirse) como un registro inapelable, un documento que reproduce *lo real* en lugar de concebirse como un discurso que presenta un “tratamiento creativo de la realidad” (Campo, 2012). Podríamos agregar que esta función de registro se ha mantenido aunque, como apunta Renov, varíen históricamente los indicadores aceptados como cánones de autenticidad.

En segundo lugar el cine documental proporciona un discurso o, en todo caso, una versión, entre tantas otras posibles, sobre un referente. Siguiendo a Renov, el cine documental en tanto que discurso también busca persuadir a los espectadores, y para ello, emplea estrategias narrativas y visuales diversas. La premisa de la transparencia, quizás, sea una de las estrategias más utilizadas. El documental, como registro, estaría mostrando *lo real* con precisión, exactitud y veracidad: da encarnadura a la tematización ambiental y comunica que el problema ambiental en cuestión tiene entidad real (y no es solo producto de la imaginación del director o de un grupo de personas)²⁴. Con elocuencia, el director del documental *Asecho a la ilusión* establece una relación directa entre el valor documental de las imágenes y su poder persuasivo: “Queremos que estas imágenes puedan servir para mostrar la dimensión de este emprendimiento y el tamaño del saqueo al que estamos expuestos” (01h.12'.50”).

23 No es un dato menor que las películas documentales son las que más protagonismo han tenido en los festivales de cine ambiental realizados en Argentina (Fernández Bouzo, 2014).

24 Esto no quiere decir que la ficción no haya problematizado preocupaciones y temáticas ambientales. Los temores ante la contaminación ambiental y el riesgo potencial de extinción de la especie humana suelen ser un tema recurrente del cine de ficción (Brereton, 2005).

La tercera función, según el análisis de Renov, consiste en la interrogación y el análisis: propone interpretaciones y explicaciones, establece relaciones entre fenómenos y procesos, desliza interrogantes y también respuestas (aunque éstas no siempre se encuentren o desarrollen en el propio documental). La interrogación y el análisis, incluso, intervienen como estrategias retóricas de la trama narrativa, que desde una lógica más analítica buscan persuadir a la audiencia. A diferencia de lo que ocurre con otros géneros fílmicos, con el cine documental los espectadores esperan informarse, entender, contar con más elementos para explicar determinado fenómeno o proceso. Si, como venimos señalando, la función mimética otorga entidad real a un problema ambiental, la función de análisis e interrogación le confiere una entidad científica, económica, cultural, etcétera.

Finalmente, Renov destaca la función estética del cine documental y argumenta que es posible interrogar, documentar y analizar sin excluir la preocupación por la estética de las imágenes en un entramado visual. El *tour-de-force* visual de documentales como *Manufactured Landscapes* (dirigida por Jennifer Baichwal, 2006) y más recientemente *Watermark* (con dirección de Jennifer Baichwal and Edward Burtynsky, 2014) evidencia que la estética visual puede ser la clave de la trama narrativa para comunicar, persuadir y movilizar. Pero sobre todo sugiere que la belleza de las imágenes atrae los ojos e incluso los obliga a mirar aquello que, como ilustran los paisajes industriales, sumamente urbanizados y tóxicos, no se desea mirar.

Vistas aéreas para lentes ambientales

[...] *in the popular imagination, aerial images of the earth's surface and landscapes have come to be framed almost exclusively through an environmentalist lens* (Cosgrove & Fox, 2010).

Una constante en los tres documentales es el montaje de diferentes registros visuales que ofrecen a los espectadores vistas aéreas verticales u oblicuas: fotografías aéreas, imágenes satelitales o filmaciones tomadas en vuelo²⁵. Sin duda, la relación entre visión aérea

25 La utilización de las vistas aéreas es recurrente en otras eco-películas que no hemos analizado en este trabajo. Seguramente, un corpus más amplio aportaría interesantes pistas para dilucidar si la visión aérea se ha consolidado como una clave casi ineludible en el eco-cine.

y la temática ambiental no se inaugura con el cine documental. Basta señalar antecedentes como la utilización de imágenes aéreas para el estudio de temas como el retroceso de los glaciares, los avances de la frontera agropecuaria sobre formaciones vegetales o el cambio climático²⁶. Por otra parte, la producción y circulación de imágenes aéreas de la superficie de la Tierra cuenta una extensa historia que antecede la difusión de las preocupaciones ambientales (Cosgrove & Fox, 2010). Sin embargo, los avances en la tecnología espacial experimentaron un salto cualitativo - en resolución, cobertura y frecuencia de las imágenes producidas- con relativa contemporaneidad a la tematización ambiental. A continuación, pues, nos ocuparemos de escudriñar las funciones y los posibles efectos de la introducción de este tipo de imágenes en la estética y narrativa del cine documental.

Los tres documentales se inician con vistas aéreas: una ilustración del globo terrestre en la que se distinguen las siluetas de los continentes [Asecho a la ilusión], una imagen satelital de la Tierra con sucesivas aproximaciones que ofrecen mayor nivel de detalle [Cielo abierto] y una filmación tomada desde el aire [Vienen por el oro vienen por todo]. Una primera lectura podría sugerir que los directores se valieron de estas vistas aéreas en la apertura para localizar espacialmente el relato. Empero, esta función podría cubrirse, incluso con mayor efectividad, con un mapa (que se utiliza en otras partes de la narración). En efecto, la apertura con vistas aéreas hace mucho más que localizar; produce la sensación de que nuestros ojos están viendo de manera directa esa superficie en un recorrido aéreo. Es decir, la composición de estas vistas aéreas en el momento inicial de la película sitúa al espectador como un observador directo de la historia que se narrará. Los propios ojos del espectador - y no los del director y su equipo- pasan a convertirse en los testigos directos. Esta sensación pareciera reforzarse, en algunos tramos, con la colaboración del sonido: el sonido de un helicóptero invade la escena y nos hace sentir que estamos allí [Asecho a la ilusión (27'.28")].

Desde una imagen de la Tierra que sitúa al observador a una distancia similar a la que fueron tomadas las conocidas fotografías de la expedición *Apollo 8* (aproximadamente 25 000 km de altitud), se proponen sucesivas aproximaciones como inicio del documental *Cielo abierto* (01'.02"). La cámara se va aproximando y permite distinguir un cordón montañoso, luego un cuerpo de agua y finalmente un tajo

26 Cosgrove & Fox (2010) señalan la colección titulada *Man's role in changing the face of Earth*, editada en 1957, como una de las primeras publicaciones ambientales que introduce las imágenes aéreas para documentar el carácter problemático de las transformaciones sociales de la naturaleza.

abierto en la montaña. La aproximación visual continúa hasta llegar a un nivel de detalle que, siempre desde una perspectiva vertical, posibilita reconocer una serie de objetos en los surcos trazados en el tajo. La leyenda, con el nombre del lugar, y la imagen satelital dialogan con un espectador que, en tanto conozca que en El Bajo de La Alumbraera existe una explotación minera, podrá reconocer un dique en el cuerpo de agua, un *open pit* en el tajo y caminos, que sirven para transportar las rocas dinamitadas, en los surcos dibujados en la profundidad del tajo. Un espectador sin conocimiento previo de esta explotación minera podrá advertir la escala de estos objetos enclavados en la montaña y, con las imágenes fotográficas que siguen, reconocerá las maquinarias y la infraestructura de un emprendimiento minero. Dos secuencias similares luego trasladan al espectador, siempre desde la perspectiva aérea, a otras dos locaciones: “Mina Valadero (Barrick) San Juan” (01’.32”) y finalmente a la “Ciudad de Famatina. La Rioja” (02’), el lugar donde transcurre la historia.

Las vistas aéreas -en sus diferentes aproximaciones y niveles de detalle- siempre remiten a un referente: el tajo en la montaña. Las imágenes satelitales y las fotografías aéreas de los *open pit* se utilizan recurrentemente con la finalidad de hacer visible la escala que caracteriza la minería metalífera a cielo abierto. La visión aérea se presenta con particular eficacia para mostrar el tamaño de los pozos y el contraste que se impone en el territorio de su implantación. En el documental *Vienen por el oro vienen por todo*, la inclusión de fotografías aéreas de otros *open pit* en el mundo, como la mina Kennecott y LoneTree - Estados Unidos- y la mina de Cerro de Pasco - Perú- (34’.20”), refuerza visualmente la idea de que la escala de operación es un rasgo inherente a este tipo de minería.

Si las vistas aéreas en sí mismas parecieran resultar suficientes para que el espectador advierta la escala de los emprendimientos mineros, no sucede lo mismo con los impactos ambientales de la actividad minera. En uno de los documentales se incluye la explicación de un geólogo de una empresa minera sobre el proyecto en relación a una imagen satelital:

[...] este es el *open pit* que vamos a hacer para extraer esta veta. Está esta veta que es la única que tiene mineral, perdón por repetir tanto, va ir a la planta, el resto de la roca que vamos a sacar va a ir a la escombrera. Nosotros lo llamamos roca estéril porque no tiene mineral [Vienen por el oro vienen por todo (18’.17”)].

El texto que acompaña esta vista aérea, lejos de problematizar la escala de los impactos de la minería a cielo abierto, enaltece la magnitud de esta obra de ingeniería y las tecnologías utilizadas para realizar una intervención de esta escala. Debe destacarse, entonces, que es el texto de los documentales -fundamentalmente a través de los testimonios de los protagonistas- el que moldea la mirada de los espectadores de modo tal que puedan imaginar, en esas mismas vistas aéreas, la escala de los impactos ambientales. En una escena del documental *Cielo abierto* la cámara sigue en un primer plano la indicación de uno de los expedicionarios y se fija en la montaña mientras escuchamos que uno de ellos explica: “Acá estamos viendo todo lo que va a ser el cerro que va a desaparecer si la minera explota aquí” (20’.20”).

Ya se ha mencionado que la mega-minería en Argentina se desarrolla en regiones de montaña, enclavada precisamente en la cordillera de los Andes. Las montañas, a lo largo de la historia de la humanidad y de sus diversas culturas, han asumido muy variadas significaciones: sitios de contemplación y reverencia, lugares más cercanos a la divinidad y por ello entendidos como sagrados, objetos de indagación y descubrimiento científico, espacios de masculinidad y aventura competitiva, sitios de gran biodiversidad, entre tantos otros sentidos (Cosgrove & Della Dora, 2009). De este rico entramado, los tres documentales privilegian dos significaciones como permanentes contrapuntos que articulan la trama argumentativa: las montañas como sitios que albergan recursos valiosos (el agua como elemento vital y los minerales como elemento clave para la acumulación de capital)²⁷ y las montañas como un paisaje bello e imponente, objeto de contemplación y admiración²⁸. Las vistas aéreas - particularmente con una perspectiva oblicua- inscriben las montañas en esta segunda significación y las presentan como lugares trascendentes, inspiradores, sublimes (Della Dora, 2009, p. 106): por momentos, las montañas parecieran acercarse al cielo y, en otros que la tomas destacan su cobertura de nieve, éstas se exhiben como parte de ese paisaje celestial.

27 En la película *Vienen por el oro vienen por todo* se presentan testimonios de pobladores que independientemente de su posición respecto de la mega-minería, adscriben a una concepción de la montaña como fuente de recursos. Dice Flavio, un médico que se posiciona en contra de la megaminería: “de la montaña sale agua por todos lados... la montaña es como una esponja”. Una maestra jubilada que declara estar a favor del emprendimiento minero explica: “Yo te diría que soy amante de la montaña. Pero también te diría que no podemos estar sentados arriba de una mina y que la gente se muera de hambre” (01h.02’.10”). Nos interesa destacar que, de este modo el documental propone salir de interpretaciones reduccionistas que colocan a algunos actores sociales como buenos y a otros como los villanos. Los actores sociales se presentan con dilemas y con matices en sus posiciones.

28 La filmación y las fotografías de la expedición al cerro Famatina que podrían inscribirse en una búsqueda espiritual o como una prueba de desafío físico, se presentan como etapas de acercamiento a ese paisaje de contemplación por su belleza.

La función estética de estas imágenes aéreas logra su máxima expresión en el documental *Vienen por el oro vienen por todo*. Una sucesión de planos panorámicos generales, realizados con una cámara fija y montados de modo tal que permiten ver, en cuestión de segundos, la montaña en diferentes tonalidades desde el amanecer al atardecer o a la inversa destaca la belleza de la montaña. La paleta de colores desplegada en el cielo y en las laderas de las montañas, las texturas que los diferentes niveles de luz oscurecen o resaltan y los sonidos seleccionados - particularmente el sonido del viento y una melodía que simula una cajita musical y apela a nuestra memoria sonora de la niñez- realzan los paisajes de montaña como una escena pictórica que, sin duda, activa en nuestra memoria visual aquellas pinturas paisajísticas a las que hemos sido expuestos reiteradamente desde pequeños en revistas, libros, clases escolares y museos.

Además, la inclusión de las vistas aéreas - particularmente a través de las fotografías y las imágenes satelitales- se orienta a inscribir la retórica del documental en cánones de verosimilitud y objetividad. Estos dos registros visuales se presentan en los tres documentales como capturas de *lo real*. En el caso de las fotografías, sabemos que pueden ser fuertemente intervenidas, pero sin embargo se sigue asumiendo cierto efecto de realismo que haría de ellas una huella privilegiada para acceder y mostrar un fiel reflejo de lo real. Todavía más: la producción de las fotografías aéreas supone la existencia de una distancia física entre el observador y el objeto. Esta distancia suele asumirse como un indicador de objetividad. En el caso de las imágenes satelitales, la posibilidad de que estas imágenes se presenten en formato fotográfico borra, sobre todo para los ojos no avezados, las sustanciales diferencias de éstas con la fotografía. Entre ellas, la captura a través de sensores que incluso captan bandas del espectro electromagnético no visible para el ojo humano pero también todo el proceso de tratamiento y composición de la información inherente a la producción de una imagen digital. La verosimilitud y la aparente objetividad toma como anclaje el hecho de la captura se realice a través de máquinas y no de personas (Farman, 2010, p. 11).

Imágenes nómadas: las huellas de otras imágenes dentro del documental

Film and television do not and cannot convey reality in fullness, but have become quite adept at realism - that is, at giving convincing impressions of reality (Bousé, 2000).

Los tres documentales apelan a la inclusión de otras imágenes: fotografías, fragmentos de filmaciones de reportajes periodísticos, mapas, copias de artículos periodísticos, documentos e informes oficiales, entre tantas otras. Y si bien esto no es particularmente novedoso, el montaje de estas imágenes, en algunos casos, expone deliberadamente las huellas de estas inclusiones. Parafraseando a Hans Belting, los realizadores escenifican esas imágenes²⁹ como si desearan ofrecer pistas para que los espectadores adviertan en ellas otras autorías, otros orígenes y otros circuitos de circulación. Sostendremos que, en el contexto de una película documental, entendido como orden de composición, la escenificación de la imagen constituye una estrategia retórica dirigida a robustecer la argumentación y persuadir al espectador.

Los archivos periodísticos -escritos y audiovisuales- se exhiben dentro de varios episodios de los documentales: las imágenes de los artículos periodísticos y sus titulares, los audios de programas emitidos en radios locales, los reportajes y las entrevistas periodísticas. Algunas claves visuales destacan el origen periodístico de estas imágenes como por ejemplo, la filmación del titular del diario en el contexto de la página, la inclusión noticieros históricos en película blanco y negro o la simulación del contorno de una pantalla en la cual se proyecta la filmación de archivo. Un fragmento del documental *Asecho a la ilusión* resulta sugerente para analizar el funcionamiento de la escenificación: la imagen se oscurece y queda una pequeña ventana iluminada en el centro simulando la pantalla de un televisor que está siendo sintonizando (43'.20"). La señal finalmente se sintoniza y aparece una especie de reportaje televisivo cubriendo lo que se presenta como un desastre ecológico. La cámara toma en primer plano una costra sobre la tierra mientras se escucha una voz que explica: “Esto es un derrame del mineraloducto de Bajo la Alumbre en el distrito Villavil”. Luego, la cámara se desplaza a los pobladores tomando sus rostros en primer plano mientras reclaman con indignación la falta de respuestas por parte de la empresa.

29 Hans Belting se detiene en la obra “Paisaje en Nueva Escocia” de Robert Frank: “ambas fotografías han sido colocadas como un *objet trouvé* de otra época en un marco, que cuelga de una cuerda de un tendedero junto con una tarjeta de visita del fotógrafo. [...] presenta vistas de distintas instalaciones (la foto funciona como un apunte) en las que Frank expuso y escenificó sus propias imágenes” (Belting, 2007, p. 92).

Esta escenificación forma parte del cuarto capítulo del documental, con el inter-título “Desacreditar estudios de impacto ambiental”³⁰. El montaje coloca la escenificación a posteriori de una filmación en la cual el presidente de la empresa minera explica a un grupo de personas que la actividad minera se ajusta a los estándares más exigentes de cuidado ambiental. La simulación de una pantalla televisiva nos fuerza a adoptar la postura de tele-espectadores e intensifica la sensación de que somos espectadores directos de esa noticia. En esa secuencia, y desde el lugar de tele-espectadores, asumimos el rol de testigos de un evento que pareciera no dejar dudas acerca de la falacia del discurso oficial de las empresas y las autoridades gubernamentales. La imagen del archivo periodístico, concebida como un registro transparente de la realidad, en esta composición certifica la veracidad de lo que se enuncia desde la narrativa del documental.

Asimismo, la cobertura periodística, en esa secuencia, viene a certificar que las preocupaciones ambientales ya constituyen un problema de dominio público aunque las políticas empresariales y estatales lo ignoren. La agenda periodística se presenta como indicador de la relevancia que han tomado las temáticas ambientales en Argentina. Así por ejemplo, en el documental *Cielo abierto* se introducen las imágenes de la nota televisiva realizada por un canal italiano para que el espectador advierta el impacto de las acciones de los pobladores de las localidades de Famatina y Chilecito. La audiencia del documental se vuelve a posicionar como una audiencia televisiva: la noticia en esta composición hace presente algo que tal vez el espectador ni siquiera recuerde haber visto de manera directa en la televisión aun siendo contemporáneo de estas movilizaciones.

Las imágenes tomadas del registro periodístico también funcionan como una señal de que el documental expone un relato que incluye y representa adecuadamente la pluralidad de posiciones respecto a este tipo de emprendimientos mineros. En este sentido, la narrativa toma cánones utilizados en la cobertura periodística de los temas ambientales. Se trata de presentar un relato que la audiencia perciba como completo, con diversas posiciones e intereses - técnicos, funcionarios de gobierno, empresarios, empleados, desocupados- y perspectivas de análisis - ambiental, educativa, social, económica, médica, legal, etcétera- y que así, resulte más exhaustivo y verosímil. Sin embargo, la temática seleccionada por los tres documentales

30 Este es el único documental que toma el modo expositivo clásico: una voz en *off* y los intertítulos, que marca el inicio de cada capítulo, van guiando la interpretación. Sin embargo, también apela a la voz de los personajes como portador del relato.

marca una distancia con el discurso periodístico que suele privilegiar la cobertura de problemas ambientales de corta duración, con eventos dramáticos y con un fuerte componente visual (Anderson, 1997).

Otra de las imágenes incluidas son las capturas de pantalla de búsquedas de información, realizadas a través de Internet, y las copias de páginas de documentos oficiales. La trama narrativa del documental se construye como un minucioso trabajo de documentación de fuentes diversas que, realizado de manera alternada por el director o por los protagonistas de las movilizaciones ambientales, presenta perspectivas sustancialmente diferentes acerca de los impactos de la minería a cielo abierto. Sentados frente a la pantalla de una computadora, los protagonistas de la película *Cielo abierto* buscan, con preocupación, información sobre este tipo de explotación minera y las movilizaciones realizadas en otros lugares de Argentina - entrevistas, documentos, datos estadísticos, noticias, filmaciones (14'.01"). Las capturas de pantalla se presentan en la película sin voz *off* y se convierten en el relato -visual- en esta parte del documental. Si mostrar la búsqueda de información funciona como un indicador de rigurosidad, montar estas imágenes sin un texto refuerza la idea de documentos que, libres de toda duda, el espectador sabrá analizar e interpretar de manera autónoma.

Los resultados del relevamiento documental se destacan como verdaderos hallazgos del realizador. La cámara se detiene, hace un primer plano e incluso se aproxima a un fragmento del documento y así los expone como documentos de un valor inapelable. En *Asecho a la ilusión* se incluye la imagen de la página de un documento oficial (46'.38"). El relato nos hace saber que en ese documento, un informe realizado por técnicos de planta de un organismo oficial, se indican los altos niveles de contaminación de un río como consecuencia de la actividad minera. La cámara se aproxima a algunos fragmentos del documento, se oscurece el contexto y solo algunas partes, que parecieran ser el resultado de una cuidadosa lectura y análisis, se resaltan. El ritmo de la película no permite que el espectador pueda detenerse a leer lo que dice el documento o, incluso, lo que el encuadre destaca. Sin embargo, la imagen del documento actúa como un indicador de un relato que, en función de su respaldo documental, no tiene intersticios para la duda.

Sabemos que mucha de la información que circula en Internet es de dudosa confiabilidad; también, que los medios de comunicación construyen interpretaciones más que retratos de lo real. De hecho, para muchos de nosotros las imágenes que provienen del discurso

periodístico y de las búsquedas en Internet no resultan indicadores suficientes de verosimilitud o de rigurosidad. Sin embargo, como señala Hans Belting “Las imágenes son las nómadas de los medios. Desmontan su campamento en cada medio nuevo que se establece en la historia de las imágenes, antes de mudarse al siguiente medio. Sería un error confundir las imágenes con esos medios” (2007, p. 265). La película documental constituye el nuevo medio-que nosotros denominaremos contexto- de estas imágenes. La disposición de estas imágenes en una secuencia (no necesariamente lineal) que el realizador compone como un relato ordenado, con vínculos - más o menos explícitos- con el texto y con las otras imágenes hace que ellas funcionen como indicadores de verosimilitud. Sin duda, la composición coloca al realizador del documental en el rol de un investigador en la búsqueda de documentos, pruebas, datos y testimonios. Y es esta composición la que hace que la escenificación de estas imágenes sea interpretada por las audiencias como un indicador de verosimilitud y rigurosidad.

Narradores itinerantes: del espacio privado al espacio público

Los tres documentales presentan dos relatos diferentes sobre la reacción y movilización ciudadana: uno muestra una sociedad que no logró frenar el avance de la mega-minería y que, como consecuencia, sufre de manera directa los problemas ambientales y económicos inherentes a este tipo emprendimientos³¹; el otro, expone las victorias ciudadanas resultantes de acciones anticipatorias y preventivas ante los proyectos mineros. Nos ocuparemos aquí de analizar la narrativa de los dos documentales, que con ciertos matices, muestran ciudadanos que, persistentes en su lucha, han vencido al *Goliat* de las empresas mineras: en un caso, con una consulta popular que rechazó la instalación de emprendimientos mineros; en otro, con pequeñas y sucesivas acciones exitosas como obstaculizar el acceso de los vehículos de la empresa minera al emplazamiento minero o la realización de un juicio simbólico contra la empresa Barrick Gold.

En *Cielo abierto*, la voz en *off* desaparece y son los propios protagonistas quienes a medida que se presentan introducen al espectador en la historia. Los protagonistas son integrantes de

31 El documental *Asecho a la ilusión* muestra las dos primeras etapas de la movilización social en torno al emprendimiento La Alumbra: movilizaciones orientadas al reclamo de puestos de trabajo y posteriormente al reclamo de mayor participación en las regalías mineras. A partir del año 2000 las movilizaciones van tomando una orientación más ambiental ante los frecuentes “accidentes” en el mineraloducto (Svampa, Solá Alvarez & Bottaro, 2009).

la organización “Vecinos autoconvocados de Famatina”. El primer acercamiento que tenemos a ellos es a través de un primer plano de cuatro mujeres con rostros serios y aguerridos que indican ante todo decisión, fortaleza y firmeza. Una sucesión de planos generales ubica a esas mujeres en un lugar montañoso, con valles irrigados en los cuales se desarrollan actividades agrícolas, y se alternan con planos de detalle del agua. La composición continúa con una sucesión de primeros planos de tres o cuatro personas, planos generales de paisajes y manifestaciones callejeras. Sigue un gran plano general: un grupo de personas, dispuestos cual barrera humana, sostiene un cartel en el que se lee: “El pueblo de Famatina no permitirá que la minería pulverice las entrañas de nuestros nevados”. La cámara se acerca a los rostros de las personas que fijan su mirada en ella y mantienen una postura corporal estática simulando una instantánea fotográfica. La cadena de cerros nevados es el telón de fondo. A partir de aquí los propios protagonistas se irán presentando: todos ellos con una clara posición antiminera, integrantes de un mismo colectivo e involucrados activamente en las distintas acciones realizadas para frenar el proyecto minero en Famatina. El *Goliat* de este relato es una empresa minera canadiense.

Los narradores de *Vienen por el oro vienen por todo* aparecen en el relato de manera individual. Esta decisión refuerza una idea que se desarrollará en toda la película: no existe un colectivo homogéneo sino que los ciudadanos de Esquel tienen posiciones diversas respecto al proyecto minero. El primer protagonista no tiene voz: los primeros planos y los planos generales nos hacen ver que se trata de un poblador de un suburbio, que vive en condiciones pobreza y precariedad absoluta - sin luz eléctrica, sin agua potable- y tiene un trabajo también precario. Seguirán Sara, una maestra jubilada que se declara amante de la naturaleza y a favor de la minería; Flavio, un pediatra que sostiene que la salud depende las condiciones del ambiente donde vivimos; una maestra que explica a sus alumnos el problema de la mega-minería; Prafil, un albañil que apoya el proyecto minero; Tomás, un profesor de música que rechaza el proyecto minero; Quiroga, un comerciante que considera irracional no explotar lo que la naturaleza ofrece; Macayo, un abogado que no acepta la minería. Las historias individuales exponen las disidencias y las discusiones internas que el relato va entramando en torno a los esfuerzos y acciones emprendidas para lograr un cambio de posición en el otro que se expresará formalmente en un plebiscito. Esta película, a diferencia de las otras dos, problematiza las posiciones anti y pro-minera en la comunidad de Esquel y en los propios sujetos. Así, quienes rechazan la minería expresan su preocupación en torno a la creciente desocupación y

quienes abiertamente apoyan la minería son filmados disfrutando las montañas, la nieve, los lagos. Una empresa transnacional es la que *viene por el oro*, pero la película también subrayará que uno de los políticos más involucrados en la promoción de este proyecto es originario de la localidad de Esquel. Se problematiza, entonces, la idea de que la población local necesariamente está más involucrada en su protección.

Los narradores seleccionados comprenden edades, grupos sociales y profesiones diversas³². El montaje los presenta en dos escenarios: un espacio íntimo -la casa, particularmente la cocina- y un espacio público que toma varias locaciones: el lugar de trabajo, las asambleas, la calle como lugar de acción directa a través de las movilizaciones y cortes. En el espacio íntimo la cámara nos hace ver a los protagonistas en quehaceres cotidianos y así expone personas comunes que, lejos de ser héroes o estrellas, se asemejan a cualquier espectador. El narrador mira a la cámara y pareciera estar hablando directamente a cada espectador e invitándolo a sumarse a su lucha. Las escenas filmadas en el espacio público muestran a los narradores trabajando en escuelas, hospitales y comercios. La voz del narrador continúa pero el montaje hace que el espectador desplace su mirada e identifique los rostros de los narradores participando en asambleas, campañas de concientización, movilizaciones y cortes de ruta. En el caso de la película *Vienen por el oro vienen por todo*, podemos ver que los narradores que se declaran a favor de la actividad minera también participan de acciones directas para lograr votos que apoyen la actividad minera en el plebiscito.

La selección de narradores con características diversas en una historia coral se orienta a interpelar a una audiencia también diversa. El acercamiento a las historias personales de los protagonistas busca que el espectador se identifique con alguno de ellos, con sus preocupaciones y anhelos. El itinerario permanente de cada uno de los narradores entre ese espacio más íntimo, en el que se vive cotidianamente pero donde también se analiza y reflexiona, y ese espacio público en el cual se desarrolla la acción personal y colectiva, comunica a los espectadores que todos pueden involucrarse activamente en esta (y otras) lucha ambiental. Las acciones que los tienen como protagonistas son diversas y ofrecen al espectador un abanico de formas de participación ciudadana: la organización de asambleas, la interpelación de los funcionarios, la solicitud de un

32 Sin duda, los docentes y las mujeres se convierten en los narradores con mayor representación en las películas.

plebiscito y la manifestación pública de la oposición a la minería a cielo abierto. Los documentales transmiten la idea de que la acción individual se multiplica y tiene su impacto. Visualmente esta idea se refuerza en la película *Cielo abierto* cuando la pantalla se divide en cuatro partes: una sigue mostrando al protagonista que testimonia cómo fue involucrándose en la lucha ambiental y las otras tres partes presentan distintas acciones en espacios públicos.

Mirar: del acto individual a la experiencia colectiva

En una escena del documental *Cielo abierto*, Carina y Carolina, dos docentes que participan del movimiento de Famatina y Chilecito, relatan que un día antes de la realización de una de las asambleas les llegó una película donde vieron “lo que eran las explotaciones mineras” (25'.20"). El montaje permite advertir que la película en cuestión es el documental *Asecho a la ilusión*. El fragmento tiene cuatro escenas: imágenes de una explotación minera a cielo abierto con una voz en *off* explicando esta modalidad de explotación, el testimonio de una de las afectadas directas de la explotación en Bajo la Alumbra y del presidente de la Cámara de Comercio de una de las localidades afectadas quien, en un primer plano, pide perdón por haber aceptado el desarrollo del proyecto minero; y finalmente, la escenificación de la cobertura periodística de un derrame en el río Vis-Vis. Desconocemos si este recorte del documental *Asecho a la ilusión* se realizó en función del impacto que estas cuatro escenas produjeron en la audiencia o si más bien, obedeció a la lógica narrativa de la nueva película. Sin embargo, el episodio ofrece algunos elementos interesantes para analizar la relación entre el contexto de proyección de las películas ambientales y sus posibles impactos en las luchas ambientales.

La película se proyectó en el marco de una asamblea con la idea de debatir a posteriori de su proyección. Aunque la película está disponible sin cortes en el sitio *YouTube*, subrayemos que se propuso asistir a la proyección del filme de manera colectiva. Una pantalla grande y una reunión de vecinos, convocados por una preocupación ambiental, se convirtieron en el espacio para mirar el documental. Seguramente aquella sala tenía pocas similitudes con un espacio de proyección especialmente acondicionado para tal fin - entre ellas la dimensión de la pantalla, el tipo de butacas o las condiciones de iluminación y audio. Empero, como sucede en una sala cinematográfica, un grupo de personas se congregó a mirar simultáneamente la misma imagen. Mirar la película en este contexto sugiere una experiencia física que no se limita a la experiencia visual: percibimos auditivamente o desde el registro de los movimientos corporales de los otros que algunas

de nuestras sensaciones son compartidas y hasta podemos llegar a advertir algún detalle desde las sensaciones manifiestas que otros experimentan. Mirar es un acto individual pero esto no es un obstáculo para que se constituya en una experiencia colectiva. Sin duda, mirar una película con otros interviene de algún modo en nuestra propia mirada.

La experiencia que se relata en la película tiene todavía otro elemento más que queremos destacar. La película se proyectó en una asamblea que, en tanto que espacio de debate, extendió el mirar como experiencia colectiva más allá de la proyección propiamente dicha. Las escenas filmadas en las asambleas nos permiten conocer que allí los asambleístas expresan y discuten ideas, inquietudes y estrategias de acción. Podríamos conjeturar que en la asamblea en la cual se proyectó la película los asambleístas hablaron sobre lo que más les impactó de la película, aquello que les generó interrogantes e incluso sobre las sensaciones que les suscitó escuchar testimonios de los afectados en forma directa por esta explotación minera. Una escena filmada en una asamblea nos permite analizar el efecto de mirar el documental como una experiencia colectiva. Una de las asambleístas interpela a los funcionarios y simultáneamente apela a la memoria visual de todos los que compartieron la experiencia de mirar el documental *Asecho a la ilusión*:

No están hablando del perjuicio que les provocó al pueblo.

Lo que vimos... ya se olvidaron. En el documental que recién vimos: la gente se está muriendo, los animales se están muriendo, eso no lo pueden fomentar. [...] Nosotros lo que queremos saber es si existe contaminación, si vamos a tener contaminación y si vamos a sufrir lo que el pueblo de Catamarca está sufriendo (32'.10"). El subrayado es nuestro).

Al evocar un conjunto de imágenes - los animales muriendo, la contaminación del agua, la entrevista a los afectados- la asambleísta apela a una referencia visual que todos conocen. Mirar como experiencia colectiva funcionaría como un sustrato compartido, una especie de memoria visual que condensa información y conocimientos sobre la minería a cielo abierto. Una memoria visual compartida que los robustece como colectivo. Pero todavía más: “*lo que vimos*” alude a una interpretación sobre la cual existe un consenso y que por consiguiente, confiere un estatuto de verdad casi inapelable. Al punto de que la misma asambleísta afirma: “la gente de Famatina sabía mucho y ellos [los funcionarios y técnicos] no sabían nada” (31'.58”).

Mirar estos documentales en una pantalla virtual como *YouTube*, en un espectador atento, tal vez tenga como efecto la ampliación de sus conocimientos sobre las experiencias mineras y las luchas ambientales en Argentina. Un festival de cine ambiental convoca a asistir colectivamente a imágenes que tematizan la cuestión ambiental³³, con un formato que suele privilegiar la valoración de la calidad fílmica más que la discusión sobre las temáticas ambientales (Fernández Bouzo, 2014). Al terminar la proyección los espectadores encuentran urnas para realizar una votación valorativa de la película, sin espacios que promuevan su discusión. Lo cierto es que el documental *Cielo abierto* trae a la escena otro contexto para mirar colectivamente una película ambiental: una asamblea auto-convocada en torno a una preocupación ambiental. La película, proyectada en el contexto de una sociedad preocupada, movilizada y en proceso de organización, tocó la mirada de estos espectadores³⁴- asambleístas haciéndolos sentir parte de un colectivo; integrantes de un colectivo que no solo lucha por un objetivo común sino que también comparte una memoria visual, referencia colectiva a partir de la cual se construye su identidad y su acción política.

Conclusiones: películas y miradas ambientales bajo análisis

Una imagen siempre está en relación con una cosa determinada. Su ser cambia cada vez que esa relación cambia (Georges Didí-Huberman, 2014).

Sin el propósito de valorar la calidad de los documentales o evaluar la veracidad o pertinencia de la información que en ellos se expone, procuramos identificar algunas de las claves visuales que con recurrencia se utilizan en las eco- películas: las imágenes (y vistas) que se privilegian, las conexiones que el montaje establece con otras imágenes (presentes en la película, evocadas o sugeridas), los modos de componerlas con la finalidad de ofrecer una argumentación más sólida y verosímil. El análisis sugiere que las películas documentales

33 En Argentina se han realizado dos ediciones del Festival Internacional de Cine Ambiental (Tigre, 2010 y Buenos Aires 2014) y cinco ediciones del *Green Film Festival* en la ciudad de Buenos Aires (en forma interrumpida desde el año 2010), una edición en Mendoza (2011), El Calafate (2011) y Meliquina (2013). También desde el año 2010 se realiza en la ciudad de Buenos Aires un ciclo de Cine Ambiental organizado por el Banco Mundial. Sobre un análisis preliminar sobre los festivales y ciclos de cine ambiental desarrollados en Argentina ver Fernández Bouzo (2013).

34 Tomamos esta idea de una entrevista realizada recientemente a Georges Didí-Huberman y publicada en la Revista *Ñ* (2014).

seleccionadas se han apoyado en claves visuales que, desde otros registros discursivos, vienen entrenando de manera sistemática nuestra mirada ambiental. Las películas documentales estarían proponiendo, aunque el espectador ni siquiera lo advierta, conexiones con otras imágenes ya inscriptas en nuestra memoria visual. En otras palabras, una eco-película podrá comunicar de manera más efectiva siempre y cuando proponga diálogos con un verdadero entramado de imágenes que entrenan y configuran, tomando la expresión de Berger ([2000] 2013), ciertos modos de mirar lo ambiental. Las vistas aéreas en estas películas, sin duda, son particularmente eficaces para hacer ver la escala de la minería a cielo abierto. Pero esta eficacia no se debe exclusivamente a las propiedades intrínsecas de estas imágenes sino a una tradición que ha consolidado su uso para el tratamiento de temáticas ambientales, extensamente difundida en materiales escolares, programas televisivos, diarios y revistas. La indagación de los vínculos de estas y otras claves visuales utilizadas en el eco-cine nos permitirá entender con mayor solidez los mecanismos que moldean la percepción de determinadas temáticas como problemas ambientales en audiencias cada vez más extensas y diversas.

Finalmente, queremos destacar que todo estudio sobre la imagen se enriquece cuando interrogamos el acto de mirar y el fenómeno de la mirada como práctica a la vez colectiva e individual, inestable y variable a lo largo del tiempo, y según las condiciones y los lugares en que se produce. Mirar una película ambiental - por más sólido y estéticamente bello que sea su entramado visual- no producirá los mismos efectos al mirarla de manera aislada en una computadora, en un festival ambiental o con un grupo que, ya movilizado por una preocupación ambiental, está buscando respuestas a sus inquietudes. Si el eco-cine tiene como propósito promover que los espectadores se involucren en luchas ambientales deberíamos reflexionar todavía más y avanzar en la proposición de otros contextos que se orienten - como el episodio que analizamos- a extender y profundizar el acto de mirar como una experiencia colectiva, enriquecida no solo con las imágenes que miramos sino también y fundamentalmente con la experiencia que también han transitado otros ojos. Solo así el eco-cine podrá colaborar para discutir, interpelar y enfrentar los discursos que se empeñan en presentar la minería a cielo abierto como una oportunidad inevitable y libre de riesgos ambientales.

Bibliografía

- Anderson, A. (1997). *Media, culture and the environment*. London: Rutgers University Press.
- Azevedo, A. F. (2008). *A ideia de paisagem*. Porto: Livraria Figueirinhas.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.
- Berger, J. ([2000] 2013). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Brerenton, P. (2005). *Hollywood Utopia*. Ecology in contemporary american cinema. Bristol: Intellect Books.
- Bousé, D. (2000). *Wildlife films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino*. Entre el arte, la cultura y la política. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Cosgrove, D. (1994). Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs. *Annals of the Association of American Geographers*, V 84, Issue 2, pp. 270-294.
- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 34, 63-90.
- Cosgrove, D. & Daniels, S. (2002). *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002.
- Cosgrove, D. (2008). Images and imagination in 20th-century environmentalism: from the Sierras to the Poles. *Environment and Planning A*, Vol. 40, pp. 1860-1882.
- Cosgrove, D. & Della Dora, V. (Eds) (2009). *High places*. Cultural geographies of mountains, ice and science. London: I.B.Tauris.
- Cosgrove, D. & Fox, W. (2010). *Photography and Flight*. London: Reaktion Books Ltd.
- Della Dora, V. (2009). Domesticating High places. Mount Athos: botanical "Garden of the Virgin". En: COSGROVE, Denis & Della Dora, Verónica (Eds) (2009). *High places*. Cultural geographies of mountains, ice and science. London: I.B.Tauris. pp.105-125.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros. 2008.

- Didi-Huberman, G. (2014). La reinención de la mirada crítica. Entrevista realizada por Matilde Sánchez y Mercedes Perez Bergliaffa. En: *Revista Ñ*, 574. 27 Septiembre 2014.
- Dobrin, S. & Morey, S. (Eds.) (2009). *Ecosee.Image, Rhetoric, nature*. New York: Sunny Press.
- Donadío, E. (2009). Ecólogos y mega-minería, reflexiones sobre por qué y cómo involucrarse en el conflicto ambiental. *Ecología Austral*, 19, pp. 247- 254. Diciembre 2009.
- Farman, J. (2010). Mapping the digital empire: Google Earth and the process of Postmodern geography. *New Media & Society*. Sep2010, Vol. 12 Issue 6, pp. 869-888.
- Fernandez Bouzo, S. (2013). Discursos e imágenes de la cuestión ambiental. Estudio preliminar sobre los festivales y ciclos de cine sobre ambiente en Argentina. Ponencia presentada al XXIX Congreso Latinoamericano de Sociología ALAS. Santiago, Chile. Septiembre 30- Octubre 4, 2013.
- Fernandez Bouzo, S. (2014). Poéticas (políticas) del ambiente en el cine documental. Acerca de los documentales en festivales de cine ambiental en Buenos Aires. *Cine Documental*, 10, pp. 71-96.
- Ingram, D. (2008). *Green Screen*. Environmentalism and Hollywood cinema. Exeter: The University of Exeter Press.
- Machado, H.; Svampa, M. & Viale, E. (2011). *15 mitos y realidades de la minería transnacional en la Argentina*. Buenos Aires: El Colectivo Editorial.
- Renov, M. (2010). Hacia una poética del documental. *Cine Documental*, N1. Traducción Soledad Pardo. Accesible: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>
- Secretaría de Minería. “Oportunidades de Inversión”. Informe de Gestión. En: <http://www.mineria.gob.ar/pdf/informe-de-gestion.pdf>
- Svampa, M. & Antonelli, M. (Eds.) (2009). *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Buenos Aires: Biblos.
- Svampa, M.; Solá Alvarez, M. & Bottaro, L. (2009). Los movimientos contra la minería metalífera a cielo abierto: escenarios y conflictos. Entre el “efecto Esquel” y el “efecto La Alumbraera”. En: Svampa, Maristella & Antonelli, Mirta (editoras). *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Buenos Aires: Biblos. pp.123-180.

Willoquet-Maricond, P. (2010). *Framing the world. Explorations in eco-criticism and film*. Charlottesville and London: The University of Virginia Press.

Filmografía

Baichwal, J. (2006) *Manufactured Landscapes*, Canadá.

Baichwal, J. & BURTYNSKY, E. (2014) *Watermark*, Canadá.

D'Alo Abba, P. & Harbaruk, C. (2010) *Vienen por el oro vienen por todo*, Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=-y3Ayu97DkY>

Ruiz, C. (2007) *Cielo Abierto*, Argentina

https://www.youtube.com/watch?v=kx_LjttZnow

Schwanech, P. (2005) *Asecho a la ilusión*, Argentina.

<https://www.youtube.com/watch?v=M3pjPBsDDPY>

7

Ruralidades urbanas. Espaços (ir)reais na obra de Pedro Almodóvar

Fátima Velez de Castro

Mobilidade, desterritorialização e reterritorialização em espaços rurais-urbanos: apresentação da problemática à luz da Geografia e do Cinema

O êxodo populacional inerente a processos de mobilidade entre as áreas rurais e as áreas urbanas, em contexto da Península Ibérica da segunda metade do século XX, constituem um campo de estudos com interesse para a Geografia, uma vez que em causa estão construções de novas territorialidades, associadas à necessidade de reconstrução de identidades sociais e espaciais, geradas pelo fenómeno do êxodo rural.

Em causa estão evidentes processos de desterritorialização, que Fernandes (2007) identifica como sendo uma forma de “privação do território”, de perda de controlo e domínio das territorialidades pessoais/colectivas, numa evidente redução do acesso aos lugares económicos e simbólicos, aos recursos, à habitação, a outros lugares que constituam eixos estruturantes da identidade espacial de cada grupo ou indivíduo.

A concepção etimológica do conceito, embora pareça ser entendida numa perspectiva negativa, nem sempre se processa necessariamente desta forma, pelo que Haesbaert e Bruce (2002) acham por isso necessária a distinção entre a desterritorialização relativa e absoluta. A primeira diz respeito ao próprio *socius*, ao abandono de territórios criados nas sociedades e sua concomitante reterritorialização. Já a segunda remete-se ao próprio pensamento, ou seja, o pensamento só é possível na criação e para se criar algo novo é necessário romper com o território existente, gerando outro, pelo que são necessários novos encontros, novas funções, novos arranjos. Os dois processos estão relacionados, um perpassa o outro, ressaltando-se que, para ambos os casos, existem também movimentos de reterritorialização relativa e reterritorialização absoluta.

Significa que a ruptura com o “território original” e a integração no “novo território” – desterritorialização e reterritorialização, respectivamente – no âmago do seu processo, pode implicar fracturas e decisões árduas, experiências que impliquem dinâmicas nocivas, perturbantes, dolorosas, porém também devem ser entendidas como necessárias na dinâmica transitória entre espaços, provendo o indivíduo de um conjunto de conhecimentos e capacidades que o fortalecem face ao entendimento do outro – espaço e sociedade – e que de outra forma dificilmente seriam adquiridas. Haesbaert (1995) corrobora esta necessidade, ao defender que um processo de desterritorialização pode incluir a destruição de símbolos, marcos históricos, identidades, até de antigos laços/fronteiras económico-políticas de integração.

Entenda-se “destruição” não só com carácter aniquilador, mas sobretudo com cariz de renovação, de reinvenção do território que, por si só é uma entidade dinâmica, o que implica um processo ininterrupto de reconstrução com temporalidades diferenciadas, segundo o ritmo físico e humano que lhe é inerente. Oliveira (2011b) destaca que ao processo de desterritorialização deverá estar (quase) sempre implícito o processo de reterritorialização, o ganhar apego, afecto, vínculo com o território e por consequência estabelecer com ele uma relação de topofília. Aliás defende que a desterritorialização é uma quebra topofílica. O autor conclui por isso que a “desterritorialização – reterritorialização” funcionam como um ciclo e a topofília é um critério de avaliação deste ciclo. Também Haesbaert (2004) admite que o processo de desterritorialização, associado às migrações, é de certa forma “relativo”, já que neste caso a mobilidade é mais um meio do que um fim, uma espécie de intermediação no objectivo último da busca de uma certa estabilidade. E embora admita que a identidade, em seu sentido reterritorializador, não constitua simplesmente um

transplante, mas sim uma amálgama, invoca Póvoa Neto (1994), o qual destaca o papel das migração e das suas representações no território de chegada para a própria (re)construção da identidade do migrante.

Nesse sentido, o processo de reterritorialização associado ao sentimento de topofília, resulta da necessidade de estabelecer uma relação afectiva com o novo espaço, que pode estar associada a uma quebra relativa de contacto entre os dois pólos, por um lado porque há a continuação/reformulação do uso de capital simbólico material e imaterial, de quotidianidades que implicam a vivência paralela e integrada de vários territórios. Esta construção de multiterritorialidades, tendo como ponto de partida processos de desterritorialização, é destacada por autores como Fernandes (2009), o qual entende as áreas urbanas como cenário privilegiado para o desenvolvimento deste(s) fenómeno(s), fruto do contributo das mobilidades espaciais a partir de meados do séc.XX, sobretudo no sentido rural-urbano, que levaram a desintegrações familiares com correspondente afastamento intergeracional. Também Mateus (2009), na mesma linha de ideias, destaca que o acentuar da industrialização e o desenvolvimento registados a partir da década de 50 do século passado, vieram introduzir sensíveis alterações nos movimentos demográficos entre espaço rural e espaço urbano. No contexto peninsular o camponês, atraído pela perspectiva de melhores condições de vida, abandonou os campos e rumou à cidade, onde foram engrossar as fileiras dos trabalhadores indiferenciados das novas fábricas, do terciário inferior ou mesmo dos biscateiros desempregados.

Face a esta realidade geográfica, pretende-se que este capítulo possa reflectir contribuir para o debate da problemática proposta – qual a dinâmica das paisagens geradas pelo fenómeno do êxodo rural, sobretudo a dos espaços urbanos, cuja identidade é constituída (em parte) por marcas de ruralidade?

A análise deste tipo de problemática tem ocorrido não só no âmbito da investigação científica, como também tem sido alvo de abordagem em documentos ficcionais, os quais auxiliam e completam a percepção e discussão de realidades geográficas com particular interesse. Neste âmbito, o campo cinematográfico tem oferecido opções válidas e com muito interesse. Azevedo (2006a) explica que a exploração de uma temática em Geografia do Cinema deve ter em conta as paisagens culturais emergentes em contextos mediados por ambientes de ecrã, elucidando as dinâmicas incessantes que vão ocorrendo entre os indivíduos e os meios que operam, e permitindo a compreensão das novas e complexas espacialidades assim geradas. Também Vogeler

(2012) refere-se à análise fílmica como metodologia com interesse para exploração de lugares e paisagens em contexto académico. Chama contudo a atenção para a possibilidade da construção de imagens territoriais sugestionadas pela introdução de elementos sugestivos (por exemplo, efeitos visuais, banda sonora, etc.), os quais pretendem despertar sensações e emoções específicas nos espectadores.

As obras de ficção em cinema constituem-se como importantes fontes de informação para o investigador, uma vez que podem fornecer pistas sobre a dinâmica de processos e de factos geográficos e sociais, que nem sempre são evidentes em contexto de análise bibliográfica, estatística ou até mesmo no trabalho de campo. Não se advoga que substituam por completo as fontes científicas, mas que funcionem como um complemento interpretativo e analítico dos fenómenos em estudo. Todavia, na completa ausência de fontes, admite-se que os documentos fílmicos possam servir de apoio para a construção de bases de dados de carácter qualitativo. Escher (2006) refere-se à importância dos estudos publicados no Reino Unido, em 1957, na “The Geographical Magazine”, sobre a relação da geografia regional com a produção de documentários, assim como algumas considerações sobre a relação do cinema com a geografia, que se foram fazendo até aos anos 70 do séc.XX em França. Também sobre a obra de Burgess e Gold, nos anos 80 do mesmo século, com a publicação da obra “Geography, the Media and Popular Culture”, a qual foi fundamental para a inclusão dos estudos de geografia cultural no âmbito da geografia social, nomeadamente em termos da exploração de conteúdos fílmicos do ponto de vista científico. Refere também, de Aitken e Zonn, a publicação em 1994 de “Place, power, situation and spectacle: a geography of film” para o advento da investigação geocinematográfica.

Destaca, na actualidade, a tendência para o desenvolvimento de quatro áreas epistemológicas: a produção de um quadro teórico que permita perceber a evolução, função e composição das relações entre os territórios e as sociedades; a compreensão do papel, função e construção das paisagens fílmicas; a desconstrução e “desglorificação” de algumas abordagens fílmicas destacadas pelos media; análise da interacção entre a localização da produção ficcional e a realidade. Aponte-se uma quinta tendência preconizada por Fernandes (2011, 2013) sobre a análise do papel da indústria cinematográfica como construtora e modeladora de paisagens, assim como da criação de territorialidades inovadoras e de lugares específicos. O autor chama a atenção para as consequências da abordagem fílmica sobre o território, a qual tem gerado novos fluxos espaciais como é o caso do “set-

jetting”, do “cinema tourism” ou movie-induced tourism”, resultante de novas procuras por parte dos indivíduos na área da geografia do turismo, associada à procura dos “lugares dos filmes”, sejam eles reais ou construídos. Orueta e Valdés (2007) destacam o facto da paisagem fílmica permitir uma percepção incompleta do espaço, pela existência de um conjunto de obstáculos que impedem a interacção sensorial na sua totalidade. Apenas à parte auditiva e visual são permitidos os estímulos de uma paisagem sem volume, plana e codificada. Todavia Oliveira (2011a) afirma que ao influenciar a cultura e a sociedade, ao transparecer a forma como o indivíduo-realizador e o indivíduo-actor sentem, apreendem e interpretam o mundo, o Cinema é um recurso didáctico e investigativo de particular interesse para a Geografia.

Tendo em conta a discussão introdutória, considerou-se pertinente a discussão da obra fílmica de Pedro Almodóvar para a compreensão e construção de territórios, para a análise das ruralidades urbanas em contexto do sul da Europa, dos processos de reterritorialização populacional, partindo da apresentação de cenários citadinos em estreita ligação com os *poblados* de origem de muitos dos protagonistas das suas histórias. Assim, a metodologia de trabalho basear-se-á numa aprofundada reflexão analítica, tendo em conta dois eixos estruturantes:

- (I) Perspectiva teórica – baseada nos postulados teóricos sobre a natureza e dinâmica dos conceitos de desterritorialização-reterritorialização-multiterritorialidade, e o seu significado à luz das migrações entre o espaço rural e urbano espanhol;
- (II) Perspectiva prática – baseada nas histórias e em cenas particulares da filmologia de Pedro Almodóvar.

Os resultados da análise, assim como a sua discussão, serão apresentados ao longo dos próximos capítulos de forma paralela e integrada. Nesta relação mais ou menos evidente, em que a dinâmica espacial se entende pelas consequências de processos de desterritorialização/reterritorialização resultantes do êxodo rural, em conjugação com a atractividade económica, laboral, social e cultural das cidades, destacar-se-á a análise geográfica de cinco filmes: “Que fiz eu para merecer isto?” (1984); “A flor do meu segredo” (1995); “Tudo sobre a minha mãe” (1999); “Má educação” (2004); “Volver” (2006). Esta representação de três décadas de cinema almodovariano faz referência, com rasgos de ficção tão subtis como evidentes, a espaços rurais da infância e adolescência do realizador, nomeadamente na Comunidade Autónoma de Castela-a-Mancha (Calzada de Calatrava,

província de Ciudad Real) e da Estremadura (Orellana la Vieja, província de Badajoz). A deslocação que afectou no final dos anos 60 do séc.XX para a metrópole madrilena, coloca-o na posição de actor/observador das dinâmicas territoriais destes espaços em (des)construção, destacando-se a atitude criadora e crítica como uma constante que marca a estruturação das suas obras, tornando-as tão peculiarmente importantes para esta reflexão geográfica.

A importância da obra de Pedro Almodóvar para a compreensão e des/re-construção de territórios rurais-urbanos

A reterritorialização, o(s) encontro(s) e a estruturação identitária no novo território

No âmbito particular do estudo da construção de territorialidades associadas a fluxos migratórios a diferentes escalas de análise, urge uma reflexão mais aprofundada. Vários autores têm reflectido sobre este aspecto temático particular, tal como Haesbaert e Limonad (2007), os quais invocam nos seus estudos Joël Bonnemaïson (1981) na sua ideia de que um território antes de ser uma fronteira é primeiro um conjunto de lugares hierarquizados, conectados a uma rede de itinerários. Segundo esta visão, a territorialização engloba ao mesmo tempo o que é fixação (o enraizamento) e aquilo que é mobilidade, em outras palavras, tanto os itinerários quanto os lugares.

Destaque-se também a posição de Tuan (2008, pp. 182-186), o qual refere que na sociedade moderna, a relação entre a mobilidade e o (re)conhecimento do(s) lugares(s) pode ser bastante complexa. E questiona: quanto tempo é necessário para se (re)conhecer um lugar? A crescente possibilidade de deslocação leva a que certos segmentos da população, com mais experiências de mobilidade, apropriem os lugares de forma diferenciada. Já “sentir o lugar” é algo que demora mais tempo, segundo o autor, uma vez que é necessário adquirir experiências, temporalmente mais exigentes, e que envolvem níveis perceptivos em torno de símbolos, sons, cheiros, ou seja, um conjunto de ritmos naturais e artificiais que fazem parte da dinâmica do espaço. Por isso sistematiza que “*the sense of time affects sense of place*”. Presume-se que o autor se refira a dois pólos principais, o de origem e o de destino migratório, entre outros secundários, tendo em conta ritmos temporais mais ou menos longos, permanentes ou transitórios. Ambas são formas de multiterritorialidade, baseadas em experiências distintas ao nível do tempo e do(s) espaço(s) de apreensão, o que torna os processos de construção relacional entre o indivíduo e o território diversos e, em certos casos, fragmentados.

Sobre esta questão, Fernandes (2009) destaca o papel das cidades, uma vez que crê serem nucleares na organização e estruturação dos territórios. Pela sua atractividade e centralidade gravitacional, pelo encontro de diversidade que promovem, assim como pela fragmentação interna, as paisagens urbanas são uma realidade cénica, funcional e simbólica marcada por uma multivariada reprodução do espaço e de diferentes lógicas de poder. Aliás, Costa (2005) chama a atenção para o facto de a cidade não ser só e apenas uma aglomeração populacional, onde coalescem vias de trânsito e edificações. Todavia, para que a dinâmica urbana funcione enquanto realidade, é necessário que o elemento humano se comporte como força actuante no espaço através do uso. Por isso Fernandes (2009) defende que a afirmação funcional, política e simbólica de grupos minoritários nas cidades, pode estar associada à circulação de elementos de identificação através de estruturas migratórias organizadas, como as diásporas. Nesta(s) mobilidade(s), enquanto factor de reterritorialização dos imigrantes nos lugares de chegada, ocorrem processos de *encenação do centro*, isto é, reprodução de elementos, com forte poder modelador da paisagem, associados ao lugar (“centro”) de partida. A esta encenação do centro pode corresponder um hibridismo do centro, como processo paralelo contrário.

Isto é, por um lado o migrante reproduz e encena no centro elementos materiais e imateriais do local de partida; por outro transpõe do centro para o local de origem elementos da mesma natureza, porém oriundos do local de destino migratório, que pode ser realizado numa lógica de afirmação social e identitária face ao regresso sazonal ou permanente, podendo gerar as bases ou alimentando uma imagem territorial distorcida de ambos os pólos geográficos incluídos no projecto migratório.

Esta relação de transposição dos elementos materiais e materiais, isto é, a reorganização do capital simbólico de/no território de partida e de chegada, está bem evidenciada na obra fílmica de Pedro Almodóvar, através da relação que as personagens estabelecem com o espaço numa perspectiva biunívoca. Se por um lado encenam no centro a obviedade de comportamentos e normas típicas dos locais de partida, sobretudo no caso dos idosos acolhidos pelos filhos nas grandes cidades (por exemplo, o caso da mãe de Leo e Rosa em “A flor do meu segredo”; a sogra de Glória em “O que fiz eu para merecer isto?”); por outro transportam do centro para o *poblado* condutas e estilos de vida que pouco ou nada se coadunam com os princípios morais vividos pela população envelhecida das áreas rurais (por exemplo, o consumo de drogas leves por parte de Agustina em “Volver”, hábito

incutido pela sua mãe hippie). Estas realidades ficcionadas em muito se relacionam com o percurso biográfico do realizador, na sua relação com territórios de baixas densidades e com a capital espanhola, que muito o tem inspirado a interpretar e produzir territorialidades de facto experienciadas. Nesse sentido, é por isso urgente, segundo Martins (2012) e Costa (2013) pensar o filme como um acontecimento que resulta de múltiplas articulações que coexistem em determinado lugar e que, com as suas imagens geográficas, nos apresenta o mundo de uma determinada forma, criando um entendimento particular gerado pelo director/roteirista/produtor no espectador.

As ruralidades urbanas de Pedro Almodóvar

A obra de Pedro Almodóvar não deixa o espectador indiferente. A sua personalidade criativa revelou-se ao grande público a partir do início dos anos 80, quando apresenta no circuito comercial as longas-metragens que realiza. E embora se estivesse perante uma sociedade ávida por renascer não só mas também culturalmente após um longo regime ditatorial, não pôde deixar de se espantar e de se incomodar com os temas e a forma de abordagem com que construiu o seu estilo único e genuíno. Autores como Fioravante e Rogalski (2011) entendem as obras de Almodóvar como desafiadoras e subversivas. Chamando-lhe “director de mulheres”, identificam a criação nos seus filmes de verdadeiras espacialidades de transgressão, espacialidades onde o mais improvável e extraordinário é apresentado como natural, parte imprescindível de suas tramas. Destacam uma característica central do cineasta, que é a de trazer às telas uma espacialidade urbana (acrescente-se, com marcas dos espaços regionais adjacentes de baixas densidades) que é apresentada de forma singular, pelo facto do urbano apresentado parecer se entrelaçar perfeitamente com as suas personagens “marginais”. É por isso possível mergulhar num mundo onde as diversidades, além de serem (relativamente) aceitas, são necessárias.

Santana (2009) cita nos seus estudos Jean-Claude Seguin (2005) ao referir que Almodóvar criou sua própria geografia de Madrid fazendo caber em seus filmes tanto o rural como o urbano, o campo e a cidade, o vertical e o horizontal, numa constante relação dialéctica que confronta as suas diferenças, as faz conviver e gerar uma síntese, nem sempre harmoniosa. Por isso defende que na obra almodovariana ocorre um hibridismo que faz sobreviver e conviver campo e cidade, onde a convivência possibilita a actuação de múltiplos actores sociais que simultaneamente alteram as práticas e concepções das características originais que trouxeram para o palco das acções sociais cosmopolitas.

O papel da cidade como estruturador do território, na sua mais íntima relação des/re-construtiva, está em muito influenciado pelas áreas rurais de baixas densidades, de onde são originários grande parte dos fluxos migratórios internos. Esta concepção é corroborada por autores como Fernandes (2009, 2010), que dá o exemplo dos Estados Unidos da América e de Ellis Island em particular, como exemplo de local onde se ritualiza o ponto de chegada “urbano”, mas também se celebra o ponto de saída, onde se patrimonializa o desenraizamento, a desterritorialização de quem emigra e rompe com os territórios do quotidiano. Também Lopes e Cera (2002) referem que a cidade, nas suas sucessivas encarnações – da utopia à catástrofe – foi uma referência constante da produção fotográfica e literária. Acrescente-se neste contexto, da cinematográfica. Os autores enfatizam que o desafio do discurso está relacionado com a clássica oposição entre espaço rural e espaço urbano, ao que se associa uma erosão de fronteiras sobre “o que está dentro” e o que “está fora”, para emergir uma noção mais abstracta de paisagem. Costa (2005) sugere que, neste contexto, a cidade, pode ser o resultado da representação do real, do seu quotidiano, da relação usuário/espaço urbano, porém o cinema pode contribuir para construir a construção da imagem urbana. A cidade moderna deixa “marcas” no inconsciente dos seus habitantes, sendo este o resultado do contacto constante do usuário com o espaço e do usuário com as representações desse mesmo espaço, na sua relação com o território (rural) de origem.

Este é um percurso bem conhecido de Pedro Almodóvar, que nasceu em Calzada de Calatrava, Castela-a-Mancha (Espanha) pouco mais de uma década depois do final da Guerra Civil Espanhola. Nos anos 60 do séc.XX mudou-se para Orellana la Vieja, na Extremadura espanhola, embora fazendo questão de sublinhar a sua identidade “manchega”. Este pormenor biográfico de Almodóvar é destacado por Sotinel (2010), que enfatiza o facto do realizador muito se referir à dureza deste território rural de baixas densidades em termos laborais e também sociais. Este capital de memória, não na perspectiva hermética do passado, mas antes num contínuo que o acompanha desde sempre em paralelo com a(s) vivência(s) da(s) territorialidades contemporâneas, é trazido ao espectador através de elementos sensitivos que marcam os seus filmes. Fernandes (2009) chama a atenção para o facto das paisagens (re)construídas serem o resultado de processos instáveis de construção-destruição-reconstrução, tendo como base de estruturação elementos diversificados, os quais comportam elementos materiais e imateriais, nos quais se inclui símbolos sensoriais associados à visualização, ao tacto, ao cheiro e à audição, o que está patente tanto em termos centrais (por exemplo, no

caso de “Má educação”, cujo tema do filme em muito se aproxima das experiências de infância do realizador – uma geografia da paisagem-lugar), como secundários mas de importância extrema para a construção da “sua” imagem territorial (por exemplo, referências à gastronomia materna em “A flor do meu segredo” – pimentos, tortilha, chouriço, etc. – que aparece praticamente em todos os filmes em análise – uma geografia da paisagem-sensorial, com elementos simbólicos materiais marcantes, referida por Schlottmann e Miggelbrink (2009).

Apesar de contar com seis longas-metragens anteriores, é com “Mulheres à beira de um ataque de nervos” (1988) que Pedro Almodóvar quebra barreiras no cinema, com esta farsa anárquica onde é retratado de forma peculiar o universo feminino dos anos 80 do séc.XX na sua relação com o masculino (Bergam, 2008). Esta película projecta-o para o reconhecimento nacional e internacional, sendo que a partir daí se consolida como um nome de referência do panorama cinematográfico espanhol e mundial.

Os filmes em análise neste artigo são todos posteriores, excepto o caso do “Que fiz eu para merecer isto?”, o seu quarto trabalho apresentado em 1984, que retrata locais e dinâmicas de Madrid tão bem conhecidas do autor, da época em que trabalhava na “Telefónica” (Almodóvar, 1991). Neste filme, Velez de Castro (2007, 2008) refere que o realizador apresenta o(s) quotidiano(s) de uma família comum, a residir num bloco de apartamentos indiferenciados ao lado da M-30, via que faz alusão à efemeridade relacional de quem passa, ao cimento que absorve as marcas do lugar que (provavelmente) já existiu, mas que nunca foi visto como tal para quem ali mora, uma geração de migrantes oriundo das áreas rurais de Espanha para a cidade capital, em busca de melhores condições de vida – Glória, a mulher-a-dias viciada em ansiolíticos; o marido António, taxista e hábil falsificador caligráfico; a avó (sogra de Glória), que guarda à chave e vende à família madalenas e água com gás; os filhos do casal, um traficante de droga e um jovem precocemente desperto para as relações íntimas. Destaca-se na temática em análise a personagem da idosa, a viver com o filho/nora/netos, que sente que não se enquadra no não-lugar citadino e a relação com o “seu” lugar de origem, onde viveu largos anos com os seus familiares, a comunidade local, e que por isso experienciou intensamente, desenvolvendo profundas conexões sociais e afectivas. O interessante é que o neto (traficante de droga) parece querer sentir o mesmo, daí que acompanhe a avó de retorno à sua vila num sentimento de redenção, de reinício, achando que as suas raízes rurais, baseadas na noção de pertença a uma geração e a um território que não foi vivenciado de facto, podem significar um recomeço, uma nova oportunidade de vida.

Santana (2009) afirma que neste filme, as personagens não se pretendem se integrar na vida urbana central madrilenha e o desejo de volta ao *pueblo* é uma constante para algumas delas. Este espaço desempenha o papel de abastecedor das energias perdidas na cidade, é o incorruptível, lugar onde o ser humano encontra sua essência extraviada. A fragilidade e o desequilíbrio da cidade representam um mesmo elemento essencial na obra de Almodóvar, e a urbe mítica é buscada repetidas vezes pelo inconsciente das personagens e nunca é encontrada. Recorre-se por isso ao espaço campestre como se buscasse um sopro vital. O autor entende que Almodóvar evoca ora o espaço rural de sua infância, ora a Madrid mágica que conheceu quando chegou adolescente na cidade. A sua construção do rústico, da terra, do campo constitui uma forma de marginalidade.

E se neste filme Almodóvar parece dar a ideia de que o retorno “à terra”, ao local rural de origem, é a única forma de redenção e de recuperação humana/das personagens, o tópico torna-se central na “Flor do meu segredo” (1995) e em “Volver” (2005) (Sotinel, 2010). O primeiro narra a história de uma mulher prestes a se divorciar, uma escritora cujo sustento lhe provém da escrita de romances cor-de-rosa, mas que não a satisfaz em termos literários, daí que se esconda sob um pseudônimo e recuse revelar a sua verdadeira identidade aos leitores. Face a um quase esgotamento nervoso que a deixa física e psicologicamente incapacitada, fruto da não-aceitação do fim do casamento com o seu marido, encara o retorno à aldeia da sua mãe o ponto de fuga e de cura, de recuperação. Este momento é crucial para a construção e desenrolar da história, onde parece que a protagonista consegue parar o tempo em paralelo com a continuação do mesmo, isto é, o retorno ao território de partida de uma migração (in)completa permite-lhe fazer uma pausa enquanto as quotidianidades dos outros continuam a decorrer. A partir dessa regeneração, percebe-se que a volta à (sua) cidade a faz construir e vivenciar uma territorialidade bastante diferente da anterior, com base num atitude positiva e conciliadora face à vida, à sociedade e ao(s) lugar(es) a que pertence.

Em “Tudo sobre a minha mãe” (1999) a abordagem temática desenvolve-se noutro sentido. Fioravante e Rogalski (2011) entendem neste filme que Almodóvar vai mostrando a cada nova cena elementos que vão se tornando cada vez mais subversivos, até nos apresentar o auge do “não-convencional”, a espacialidade de Barcelona, uma cidade criada e constituída por espaços subversivos e personagens discordantes. Uma mãe desesperada com a morte precoce do seu filho, sai de Madrid em direcção a Barcelona, com intuito de procurar o pai do jovem, um transexual com que casou, mas do qual se separou

ainda durante a gravidez. Esta busca fá-la voltar ao passado, iniciando as suas memórias no *poblado* argentino do qual partira duas décadas antes e nunca retornara, a Barcelona dos poucos anos em que esteve casada e a Madrid que ora lhe serve de refúgio, ora da qual foge. Mais do que no sentido personagem-território, neste caso parece ser o próprio território que transforma a personagem, quer porque a limita (por exemplo, nas convenções sociais e morais, nas limitações laborais que se subentendem no local de origem), quer porque lhe determina as decisões (no caso da decisão de migrar, primeiro para Paris, depois para Barcelona), quer porque a acolhe (em Madrid, aquando da fuga do marido e, vários anos depois, aquando da fuga da estigmatização do filho “adoptado” por ser possível portador de HIV).

No caso de “Má educação” (2004) desenvolve-se o enredo em dois espaços paralelos, porém em dois tempos – passado e presente – onde os protagonistas desenvolvem as suas vivências tendo em conta as experiências vividas no *poblado* e na cidade. A cidade de Madrid é entendida como o lugar de libertação, o território de possibilidades onde os irmãos Ignacio e Juan podem realizar os seus projectos (mudança de sexo e carreira de actor, respectivamente), sendo marcados de forma negativa pelo local de origem, encarado na perspectiva teórica do modelo migratório de atracção-repulsão (Velez de Castro, 2011, 2012). Juan chega a justificar a sua participação na morte do irmão pela suposta pressão que sofreria na sua aldeia, ao referir a outra personagem “não imaginas o que é ter um irmão como Ignacio e viver num *pueblo*” (homossexual, mais tarde transexual). Nesta lógica, o processo de desterritorialização/reterritorialização, em contexto de deslocação, parece ser mais do que inevitável, necessário. Não quer dizer que haja uma ruptura definitiva, pelo contrário, os laços afectivos familiares exortam os irmãos a voltar à casa materna várias vezes ao longo da história, não só para confortar a progenitora em questões de saúde – retorno para ajudar - mas também para materializar esse desejo de ruptura profunda e definitiva com o território de origem e com o passado (por exemplo, quando Juan queima quase todos os pertences do irmão Ignacio, após a morte deste; quando Ignacio visita a mãe antes do projecto de ser internado numa clínica de reabilitação para toxicodependentes) – retorno para ser ajudado.

Já em “Volver” (2006) parece haver o retorno à centralidade temática da estreita e sistemática relação geográfica entre o local de partida e de destino migratório. Wardrop (2011) destaca a marca constante no filme sobre o poder feminino, materializado numa hierarquia dominante. Esta estrutura social está presente tanto nos espaços rurais como nos urbanos, sendo que se pode extrapolar uma presumida migração

do domínio feminino no *pueblo*, que se mantém e consubstancia na cidade.

Neste caso tal situação é evidente, quando se entende que em questões materiais e imateriais, por exemplo, relacionadas com a espiritualidade (culto dos mortos) e com a prestação de cuidados paliativos, assuntos pesados do ponto de vista psicológico, são as mulheres que tomam as decisões e conduzem os processos. A protagonista Raimunda, jovem matriarca do seu núcleo familiar mais próximo, não hesita em defender a filha do pai-adoptivo que a tenta violar, ocultando o seu assassinato e o cadáver; de acolher a mãe em fuga, que se esconde sob uma falsa identidade, depois de matar o marido e a amante; de se apoiar e apoiar a irmã nas suas vivências diárias. É constante neste filme a relação e a importância da manutenção das vivências do espaço rural de onde provém, seja por que se aí se desloca com frequência em visitas aparentemente triviais, seja porque vai em busca de acolhimento e de respostas aos seus problemas, de pacificação com o passado, encontrando sempre neste território a (possível) solução para os seus problemas.

Tendo em conta toda a riqueza problemática associada à(s) territorialidade(s) almodovarianas, será pertinente explorar alguns pormenores geográficos que poderão ser úteis à compreensão das dinâmicas geográficas destes espaços (ir)reais.

Territorialidades almodovarianas: entre a realidade e a ficção

A realidade e a ficção almodovariana interpenetram-se nas histórias que o realizador conta, sendo mútua a influência, a transposição do quimérico para o verídico em ambas as direcções. Por isso Azevedo (2006a) chama a atenção para o facto dos documentos fílmicos poderem potenciar ou subverter o nosso conhecimento dos lugares pois para muitos, a percepção geográfica do lugar, da relação com o meio envolvente e com o mundo é, em grande medida, condicionada pelo cinema.

Esse facto é evidente na obra de Almodóvar, tanto que mais que o território de eleição para cenário dos seus filmes é a cidade de Madrid com referências a Barcelona, sobretudo na película “Tudo sobre a minha mãe”; as áreas rurais de Castela-a-Mancha, na envolvente Sudeste da capital espanhola e a Estremadura, no caso da película “A flor do meu segredo”. O segundo de origem, o primeiro de destino, representa o espaço onde o realizador fez o próprio processo de deste-

rritorialização-reterritorialização, sendo que através do cinema decide deixa de ser apenas “manipulado” para passar a “manipulado-manipulador” através da sua visão crítica do fenómeno. Todas as personagens dos filmes em análise são directa ou indirectamente integrantes dos fluxos resultantes do êxodo rural que caracterizou os movimentos migratórios internos portugueses e espanhóis da segunda metade do século XX. Talvez por isso, por fazerem parte dessa primeira geração, tal como Almodóvar, no máximo da segunda, sintam necessidade de retornar ao local de origem com alguma frequência, nem sempre numa perspectiva positiva de continuidade, antes numa tentativa de ruptura que nunca se concretiza, ou pelo menos que não convence o espectador¹. Embora a ruptura seja mais marcada nuns que noutros, não se pode considerar que haja rupturas definitivas, funcionando ambos os pólos da mobilidade como repulsivos/atractivos (Castro, 2011, 2012). Nesta lógica, o local de partida tanto é de fuga como de redenção, o de chegada tanto é de acolhimento como de indiferença. Destaque-se o caso dos filhos da primeira geração nascidos na cidade: a filha adolescente de Raimunda (“Volver”), que acompanha com curiosidade e gosto a mãe e a tia à povoação de *Alcanfor de las Infantas*; o filho adolescente de Glória, que se predispõe a ir viver com a avó para o *po-blado* e que idealiza um dia poder aí constituir um rancho. Para estes, que não passaram pelo processo de desterritorialização/reterritorialização, a vivência multiterritorial tem um significado diferente relativo à geração dos seus pais, que vivenciou de facto ambos os locais: para os filhos ainda uma noção real mas idílica, para os pais, na mesma linha, mas com uma ligação topofílica marcada por experiências amargas de fuga a situações próximas da pobreza.

O paralelismo entre os “territórios vividos” e os “territórios lidos” são constituídos por uma complexa simbologia sócio-espacial, usada de forma plena e diversificada, tanto em registos dramáticos, cómicos ou perversos. Sobre esta questão, Costa (2005) afirma que ao se narrar sobre um determinado espaço, sobre uma cidade, se dá forma e sentido a um complexo conjunto de elementos concretos e abstractos. As representações, neste caso cinematográficas, levaram a cidade a tornar-se, além de um espaço “real” concreto, um espaço abstracto, simbólico, imaginário. Os elementos que estão envolvidos nessa “abstracção” da cidade, os discursos, símbolos, metáforas e fantasias relacionadas ao espaço da cidade moderna, são os elementos através dos quais o indivíduo empresta sentido à experiência de viver o urbano com base em vivências anteriores. Destaquem-se alguns exemplos.

1 Excepto no caso de Lola, pai de Estebán e ex-marido de Manuela. Ao saber que em breve irá morrer, manifesta desejo de voltar à povoação de onde é originário na Argentina para a derradeira despedida. Neste caso, o retorno é temporário, necessário, implicando uma ruptura total com o território de partida.

A questão da gastronomia é proeminente, sobretudo n`"A flor do meu segredo" quando Rosa, a irmã da protagonista Léo e a mãe de ambas lhe oferece tortilha e pimentos, gastronomia do local de origem preparado no local de chegada; quando em "Má educação", a mãe de Juan e Ignacio lhes envia da aldeia para a cidade, a propósito da visita do segundo filho, queijos e chouriços; em "Volver" quando ambas as irmãs trazem no retorno à cidade rosquilhas e outros doces preparados pela própria mãe, sendo que mais tarde, no movimento de deslocação inverso, param para visitar o rio da sua aldeia e aproveitam para comer rosquilhas preparadas na cidade. Também quando Raimunda abre o restaurante e, para preparar a primeira refeição, pede as vizinhas apoio logístico de produtos que lhes foram enviados pelas famílias que ficaram nos *poblados* (chouriço, morcela, biscoitos de manteiga). As referências à culinária manchega, que acompanha permanentemente as personagens, são como um prolongamento topofílico de carácter sensitivo, que ajuda a encontrar e a (re)estruturar a identidade individual.

A vivência da religião e da espiritualidade também se encontra na mesma linha de ideias. Em "Que fiz eu para merecer isto?", a avó invoca entidades católicas para resolver constrangimentos quotidianos (reza a Santo António para a nora encontrar a caixa dos calmantes; reza a Santa Bárbara para que a chuva passe). Este comportamento parece estar mais de acordo com a ideia do sobrenatural de uma geração com forte relação com os espaços rurais, mais abertos a esta dinâmica religiosa. Porém certo tipo de comportamentos associados a este tipo de fenomenologia religiosa reflecte-se em gerações mais novas. Ainda neste filme, quer a avó quer outras personagens figurantes da mesma idade/área geográfica, usam trajes de luto, como convém às viúvas em certos sistemas espacio-culturais. Mas em "Volver", Raimunda e a irmã Sole, pertencentes a uma "geração urbanizada" mais jovem, vestem de preto em memória da tia Paula. É certo que durante o trabalho não o fazem, porém fora desse tempo mantém o código de conduta seguido pela comunidade rural de onde são originárias, que muito preza os comportamentos associados com a morte. Isso é evidente na cena inicial em que as irmãs aparecem no cemitério da terra, em conjunto com outras mulheres, a cuidarem da campa dos familiares que já partiram, ou quando Raimunda é criticada por não comparecer no funeral da tia. Nota-se, a partir deste caso, por um lado, dificuldade de manutenção dos códigos de conduta do local de origem no local de destino; por outro a insistência dessa mesma manutenção, quiçá fruto de um processo do movimento de desterritorialização patente e de uma consequente reterritorialização incompleta. De referir a omnipresente ideia de que o espírito da mãe destas irmãs vem para ajudar os

vivos: esta experiência do além é “comprovada” pela comunidade rural que acredita na existência e errância deste espírito, que apenas aí vive nessa ausência de matéria. Mais tarde, revela-se como pessoa de facto quando Sole volta do funeral da tia e, na mala do carro que abre em Madrid, tinha viajado a mãe, que “de repente” se (re)materializa. Essa transição entre campo-cidade também serve como símbolo da passagem de uma sociedade mais aberta a noções espirituais e metafísicas, para outras onde o empirismo e a brutalidade da vida urbana não se compadecem com suposições não comprováveis do ponto de vista científico.

Pedro Almodóvar parece destacar ainda formas de *contradição comportamental* fruto da (re)interpretação dos códigos de conduta que tiveram de ser (re)adaptados ao novo espaço, do contacto com a nova comunidade, ou até pela introdução de elementos exteriores ao espaço original, proporcionados pelas experiências territoriais externas de terceiros. Por exemplo, em “Volver”, Agustina é filha da única hippie do pueblo sendo que aí se manteve a residir, tendo sido muito influenciada do ponto de vista educacional pela sua mãe. Percebe-se que esta personagem se integra no sistema sócio-cultural do lugar de onde vive pela forma de vestir, como cumprimenta (“beijos prolongados”), pela noção que tem sobre modernidade como algo “exterior” ao seu território, até pela forma resignada e “motivada” como que encara a morte, pois tal como outras vizinhas, já tem a sua campa e lápide no cemitério. Mas noutro prisma manifesta uma forma de estar que poderia ser atribuída a determinadas “tribos” urbanas, por exemplo, o facto de fumar substâncias ilícitas (erva). Além disso o seu cabelo é muito curto, o que não é comum em mulheres destas áreas rurais. Neste caso, a personagem é territorializada com base numa influência multiterritorial exterior a si mesma, a sua mãe, a qual teve de facto diferentes experiências geográfico-culturais.

Em “Tudo sobre a minha mãe” a contradição territorial reside no local de chegada. Quando Manuela se casa com Estebán, que após a transexualização adoptará o nome de Lola, este inicia o processo ainda quando está casado, pela colocação de implantes mamários. Esse decisão, muito mal vista seria no seu *poblado* na Argentina, pois rompe com os padrões morais e comportamentais aceites para o sexo masculino. Mas em tudo contrasta com a atitude machista e ciumenta que tem para com a sua esposa, sobre a qual recaem com frequência admoestações pela roupa que usa ou pelo comportamento. Significa que apesar da liberdade que procura na cidade, o processo de reterritorialização positiva não está livre de influências das territorialidades vividas no local de origem, neste caso limitadoras e por isso negativas.

Mas em “Volver” reforça a ideia de que a relação de vizinhança e a solidariedade das áreas rurais projectadas na cidade são um aspecto muito importante para a adaptação das personagens ao território. A mãe de Raimunda e Sole retorna à aldeia para cuidar de Agustina, a qual se encontra com uma doença terminal. As filhas ficam na capital, beneficiando da rede de solidariedade das vizinhas do bairro onde vivem, sobretudo Raimunda, a qual se relaciona com outras migrantes internas e imigrantes, que face a uma notória perda territorial/reterritorialização resultante do processo migratório, constroem uma relação topológica com o local onde decidem residir e trabalhar com base num sistema de entreaajuda que lhes foi transmitido nos seus *pueblos*, o que facilitará a adaptação ao novo território.

Num último ponto, destaque-se a importância que o realizador atribui às *migrações*, assim como a um dos resultados evidentes, as *vivências multiterritoriais*. Várias são as personagens que viveram experiências migratórias internacionais, como António que trabalhou na Alemanha (“Que fiz eu para merecer isto?”); Manuela, Lola e Agrado oriundos da Argentina, que emigraram para França, depois para Espanha (“Tudo sobre a minha mãe”). São estas experiências internacionais, assim como as nacionais já apresentadas, que parecem reforçar a identidade das personagens, atribuindo-lhes características e comportamentos típicos dos locais por onde passaram, e que os ajudam a reconstruir e a sobreviver em novos territórios.

Algumas notas conclusivas sobre os espaços (ir)reais, entre a ficção e a realidade

A realidade ficcionada de Almodóvar que foi discutida, em muito tem contribuído para o (re)conhecimento e (re) construção dos territórios. Azevedo (2006b) defende que o cinema contribui para a modelação das experiências e das inter-relações entre os indivíduos e os lugares, dando voz à estruturação dessas (novas) espacialidades, portanto do próprio processo de reterritorialização. No âmbito de análise Fernandes (2009) defende que as paisagens urbanas de hoje confirmam a importância da mobilidade, da difusão e adaptação local de elementos paisagísticos, que fazem dos espaços urbanos lugares complexos e em transformação, onde se vive de forma diferente por cada um, numa fractura que depende da idade, do estilo de vida, da tribo, das pertenças e das filiações. Acrescente-se, do espaço de que se é e de onde se vem.

Não quer dizer que mesmo assim se encontre o seu lugar no território de acolhimento ou sequer que o processo de reterritorialização proceda de forma bem sucedida à desterritorialização, sobretudo em determinadas faixas etárias. No caso da obra deste realizador, isso é evidente no caso dos idosos. Em “O que fiz eu para merecer isto?” a avó queixa-se do frio que faz em Madrid no Inverno e pede que a levem de volta para o pueblo, ao que mais tarde o filho responde que a sua casa é ali, isto é, um minúsculo apartamento de dois quartos partilhado por cinco pessoas. Também n’ “A flor do meu segredo”, Léo e a mãe retornam à aldeia, sendo que a mãe se recusa a continuar a viver no pequeno apartamento da sua filha Rosa. Enfatiza o valor do lugar de origem, ao referir que “uma mulher deve voltar ao lugar onde nasceu, visitar as amigas, ir à capela rezar a novena mesmo que não seja crente, para não se perder como uma vaca sem badalo”. Nestes dois casos, as personagens encaram a sua presença na cidade como uma forma de confinamento territorial negativa, sendo que não se adaptam de todo a uma realidade geográfica que pertence ao quotidiano dos filhos. Preferem por isso regressar, nem que isso implique por si uma outra forma de confinamento geográfico do *poblado* face à região envolvente, reforçado pelo isolamento geográfico, pelas baixas densidades e pela situação de celibato gerado pela viuvez, que promove uma situação de relativa solidão. Em todo o caso, e como já foi referido os netos, surpreendem ao mostrar interesse em regressar de forma periódica ou até mesmo definitiva ao lugar de origem dos avós, onde cuja geração dos pais não mostra interesse em regressar.

Em jeito de conclusão, pode-se constatar que nos filmes em análise, a ficção está impregnada de elementos reais, possivelmente fruto da experiência de desterritorialização-reterritorialização de Pedro Almodóvar, sendo que muitas das pistas são dadas pelos elementos já discutidos, mas também pela(s) paisagem(s). No filme “Volver” o vento de Leste, os campos agrícolas, os moinhos, o rio e a sua secura (neste caso, invocado em quase todas as outras películas) invocam a “estepe”, como o realizador designa, de Castela-a-Mancha, a sua região Natal. Em “Má educação” vai mais longe, invocando lugares concretos da sua presença na Estremadura, na época em que frequenta em Cáceres os Salesianos: o cinema, o colégio, os padres e os alunos, provavelmente locais sociais como a pastelaria, o público incrédulo e tímido que assiste com interesse camuflado a um espectáculo de travestismo.

É comum, nas cenas de regresso aos locais de origem, o encontro com a realidade da arquitectura das casas rurais e com as comunidades locais: a casa de Paula e de Agustina em “Volver”, a casa da mãe de Juan e Ignacio em “Má educação”, as vizinhas que fiam e cantam “Soy

de Almagro” n` “A flor do meu segredo”. A música invoca o passado de Almodóvar, destacando-se a interpretação da canção “Jardinero – torna a Surriento” em “Má educação”, presumidamente que aconteceu na realidade quando ele próprio em criança a interpretou para um grupo de padres no colégio onde estudava. Também a presença da família: Agustín Almodóvar, o seu irmão mais novo, aparece como personagem secundária em “Volver” (vendedor de uma loja de ferragens); também Paca Caballero é presença nos seus filmes, seja porque o realizador se baseia na mãe para criar personagens (por exemplo, a mãe de Rosa e Léo, ou a própria Léo, que refere as suas origens na escrita quando em pequena lia as cartas às vizinhas, tal como Paca), seja porque participa de facto, seja porque lhe dedica os trabalhos (o caso de “Tudo sobre a minha mãe”). Destaque-se o filme “Que fiz eu para merecer isto?”, onde tem um papel pequeno mas importante para corroborar a ideia da avó e do neto de regresso à aldeia. E se no bucólico poema “A minha aldeia” que mãe e personagem declamam aquando da cena do regresso ao *poblado* em “A flor do meu desejo” são, provavelmente, as mesmas estrofes que se habituara a ouvir, Pedro Almodóvar vive na ficção e na realidade de dois territórios que se diferenciam, se cruzam, se sobrepõem e se interpenetram gerando ruralidades urbanas, assim como urbanidades rurais. Tem no entanto o cuidado de deixar o espectador saber que há uma ligação umbilical entre estes territórios e as suas pessoas-personagens, como faz questão de materializar no túnel ferroviário entre Madrid e Barcelona em “Tudo sobre a minha mãe” que é percorrido ora em sofrimento, ora em alegria por Manuela, tal como muitos daqueles que engrossaram os fluxos demográficos oriundos das áreas rurais em direcção às grandes metrópoles.

Tem a consciência que irá continuar como a personagem que cria do realizador de cinema, afirmando no final de “Má educação” que o seu alter-ego “Enrique Goded continua a fazer cinema com a mesma paixão”. Mas revela nas suas reflexões escritas que sabe também continuará o seu processo de reterritorialização, ao se referir à história de um adereço que aparece pendurado por cima da cama de Léo e do marido em “A flor do meu desejo – um mapa de Espanha”. Refere que “nunca tive oportunidade de posar [com a turma] numa tal fotografia (...), creio que no dia em que [a tiraram] (...) eu não pude ir à escola porque tinha emigrado com a minha família para a Estremadura, à procura de prosperidade.” (Almodóvar, 2006). Mais tarde migraria sozinho para Madrid e para outras geografias, em busca da(s) sua(s) territorialidade(s).

Bibliografia

Almodóvar, P. (2006). O mapa. In F. Strauss (Ed.), *Conversas com Pedro Almodóvar*. Lisboa: 90 Graus Editora.

Azevedo, A.F. (2006a). Geografia e Cinema. In J.Sarmiento, et al (Coord.), *Ensaio de Geografia Cultural*. Porto: Livraria Editora Figueirinhas.

Azevedo, A.F. (2006b). *Geografia e Cinema. Representações culturais do espaço, lugar e paisagem na cinematografia portuguesa*. Tese de Doutoramento em Geografia Humana (policopiada), Universidade do Minho, Guimarães.

Bergam, R. (2008). *Cinema*. Porto: Editora Civilização.

Bonnemaison, J. (1981). Voyage autour du territoire. *L`espace géographique*, 10-4, Paris, 249-262.

Costa, M.H.B.V. (2005). As paisagens urbanas e o imaginário fílmico. In M.M. Valença and M.H.B. Costa (Org.), *Espaço, cultura e representação*. Natal: Editora da UFRN.

Costa, M.H.B.V. (2013). Cinema e construção cultural do espaço geográfico. *Rebeca*, 2-3, s/l, 251-262.

Escher, A. (2006). The geography of cinema – a cinematic world. *Erkunde*, 60, Bonn, 307-314.

Fernandes, J.L. (2007). A desterritorialização como factor de insegurança e crise social no mundo contemporâneo. *Actas I Jornadas Internacionais de Estudos sobre Questões Sociais*, Ponte de Lima, 1-12.

Fernandes, J.L. (2009). Cityscapes – símbolos, dinâmicas e apropriações da paisagem cultural urbana. *Máthesis*, 18, Viseu, 195-214.

Fernandes, J.L. (2009/2010). Viagens, representações de lugares e identidades topológicas. *Cadernos de Geografia*, 28/29, Coimbra, 33-42.

Fernandes, J.L. (2011). A paisagem urbana simbólica enquanto território efémero de celebração e marketing territorial – o caso particular das Christmascapes. *VIII Congresso da Geografia Portuguesa – Repensar a Geografia para Novos Desafios*, Lisboa, 1-7.

Fernandes, J.L. (2013). A territorialização das indústrias criativas e as paisagens turísticas do cinema. *Cadernos de Geografia*, 32, Coimbra, 239-246.

Fioravante, K.E., Rogalski, S.R. (2011). Da geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar. *Revista Discente Expressões Geográficas*, 7-VII, Florianópolis, 11-31.

Haesbaert, R. (1995). Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão. In I.E. Castro, et al (Org.), *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Haesbaert, R., Bruce, G. (2002). A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. *GEOgraphia*, 7-4, Niterói, 7-22.

Haesbaert, R. (2004). *O mito da desterritorialização. Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Haesbaert, R., Limonad, E. (2007). O território em tempo de globalização. *ETC-Espaço, Tempo e Crítica*, 2-4-1, Niterói, 39-52.

Lopes, D., Cera, N. (2002). *Cimêncio*. Lisboa: Fenda Edições.

Martins, M.C. (2012). O Cinema como representação da paisagem: reflexões sobre novas possibilidades de pesquisa. *XII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*, Porto Alegre, 1-9.

Mateus, M.L.R. (2009). *Campos de Coimbra. Do rural ao urbano*. Tese de Doutorado em Geografia (policopiada), Universidade de Coimbra, Coimbra.

Oliveira, D. R. (2011a). *O uso do cinema nas aulas de geografia: proposta de estudo na região nordeste*. Trabalho do Curso de Licenciatura em Geografia (policopiado), Instituto de Estudos e Pesquisas do Vale do Acaraú, Sobral-Ceará.

Oliveira, A.M.C.V. (2011b). *Processos de desterritorialização e filiação ao lugar. O caso da aldeia da Luz*. Tese de Mestrado em Geografia Humana (policopiado), Universidade de Coimbra, Coimbra.

Orueta, A.G., Valdés, C.M. (2007). Cine y Geografía: espácio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la AGE*, 45, Madrid, 157-190.

Póvoa Neto, H. (1994). A produção de um estigma: Nordeste e nordestinos no Brasil. *Travessia*, 19, S.Paulo, 20-22.

Santana, G. (2009). A cidade no cinema-Pedro Almodóvar: uma experiência de afectos-da movida à maturidade, a Madrid de um cineasta. *Cadernos CERU*, 1-20-2, São Paulo, 33-60.

Schlottmann, A., Miggelbrink, J. (2009). Visual Geographies – an editorial. *Social Geographies*, 4, s/l, 1-11.

Seguin, J.C. (2005). El espacio-cuerpo en el cine: Pedro Almodóvar o la modificación. In F.A. Zurián, C.V. Varela (Ed.) *Almodóvar, el cine como pasión*. Cuenca: Publicaciones Universidad de Castilla-La-Mancha.

Sotinel, T. (2010). Pedro Almodóvar. Paris: Cahiers du Cinema.

Tuan, Y.F. (2008). *Space and Place. The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Velez de Castro, F. (2007/2008). Lugar e Não-Lugar em espaços imaginados. Abordagem geográfica a partir do cinema. *Cadernos de Geografia*, 26/27, Coimbra, 115-125.

Velez de Castro, F. (2011/2012). Imigração e territórios em mudança. Teoria e prática(s) do modelo de atracção-repulsão numa região de baixas densidades. *Cadernos de Geografia*, 30/31, Coimbra, 203-2013.

Vogeler, I. (2012). Teaching world regional geography through films. *Geography on-line*, 12-1, s/l, 1-14.

Wardrop, G. (2011). *Redefining gender in the twenty-first century Spanish cinema: the films of Pedro Almodóvar*. Tese de Mestrado em Filosofia (policopiado), Universidade de Glasgow, Glasgow.

Filmografia

Almodóvar, P. (1984). *Que fiz eu para merecer isto?* Portugal.

Almodóvar, P. (1995). *A flor do meu segredo*. Portugal.

Almodóvar, P. (1999). *Tudo sobre a minha mãe*. Portugal.

Almodóvar, P. (2004). *Má Educação*. Portugal.

Almodóvar, P. (2006). *Volver*. Portugal

8

Cidade e Cinema: que importa ao exilado que as cores sejam falsas

Miriam Tavares

Qu'importe à l'exilé que les couleurs soient fausses

On jurerait dit-il que c'est Paris si on.

Louis Aragon

Introdução

A modernidade trouxe consigo um novo conceito de espaço urbano. E trouxe também um novo modelo de visão: subjetiva, corpórea, direcionada. A invenção da fotografia, e posteriormente do cinema, contribuiu para intensificar a consciência do novo espaço-tempo que se configurava no século XIX. As metrópoles que atraíam multidões, tornavam-se o ponto nevrálgico da nova produção artística e cultural, das novas formas de consumo e também se apresentavam como um espaço inabarcável – era impossível vivenciar toda a cidade. Os que nela habitavam, ou que por ali passavam sentiam que o seu olhar contemplava apenas fragmentos, que o todo lhes era vedado. Para montar o puzzle deste espaço urbano, e para acompanhar a velocidade imposta pelo novo tempo, era necessário concentrar-se no essencial e deixar de fora aquilo que não importava ao percurso de cada um.

Este é o mesmo princípio de funcionamento do cinema – concentra o nosso olhar naquilo que realmente interessa para a diegese. Todo o resto está fora de campo e só se consegue perceber o todo através da montagem, que é, segundo o cineasta russo Andrei Tarkovsky, a arte de esculpir o tempo.

Surge um outro sujeito, desvelado por Baudelaire no ensaio “O pintor da vida moderna”. Ao falar da obra de Constantin Guys, desenhista, aquarelista e gravador do séc. XIX, famoso por suas representações dos dândis e cortesãos da época, Baudelaire afirma que este capta e revela o espírito de todo um período, porque o poeta francês definia o belo como sendo constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. O caráter de transitoriedade que expressa o sentimento da modernidade é assim capturado pelas aquarelas de Constantin Guys, um pintor de costumes, o epíteto do homem moderno, simultaneamente um “observador e um *flâneur*.” (Baudelaire, 1996, p.10).

No mesmo ensaio de Baudelaire (originalmente incluído no volume *L’art romantique*, coletânea de artigos sobre crítica de arte publicado postumamente em 1869), encontramos algumas referências acerca de um conto de Edgar A. Poe:

Lembram-se de um quadro (e um quadro, na verdade!) escrito pelo mais poderoso autor desta época e que se intitula *L’Homme des Foules* (*O Homem das Multidões*)? Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo (*op. Cit*, p. 17).

O homem acaba por se confundir com a multidão à procura de um rosto anônimo que o impressionou vivamente, deixando-se fascinar pelo desconhecido. Este homem da multidão é o homem da modernidade, consciente da sua situação de anonimato e desejoso de absorver a metrópole e o seu eterno bulício através dos vidros de um café, participando deste movimento constante e posicionando-se também

como um observador, como alguém que vê um filme a ser projetado no ecrã.

Walter Benjamin, ao falar sobre a relação que o espectador tem com o cinema, explicita as características de um *medium* que, ao contrário das artes contemplativas como a pintura, não permite estar-se diante dele dando vazão ao livre curso dos pensamentos pois: “Diante do filme não pode fazê-lo, mal regista uma imagem com o olhar e já ela se alterou. Não pode ser fixada.” A nossa receção concretiza-se através do choque causado pela velocidade com que as imagens passam diante de nós. Numa nota, Benjamin comenta este estatuto do “choque”, que vem responder, de certa forma, a uma necessidade contemporânea:

O cinema é a forma de arte correspondente à vida cada vez mais perigosa que levam os contemporâneos. A necessidade de se submeter a efeitos de choque é uma adaptação das pessoas aos perigos que as ameaçam. O filme corresponde a alterações profundas do aparelho de percepção, alterações como as com que se confronta, na sua existência privada, qualquer transeunte no trânsito de uma grande cidade, ou como as que, numa perspectiva histórica, actualmente, qualquer cidadão experimente (1992, p. 107).

Conforme Leo Charney, as transformações que se tornam mais palpáveis a partir de 1870, intensificam o clima de superestimulação e agem, diretamente, sobre a percepção dos que viviam este momento de transformações. A ideia de experienciar o instante, e não o todo, corporifica-se no pensamento de vários teóricos como Walter Pater, Walter Benjamin, Heidegger e Jean Epstein, que tentam, como afirma Charney, “resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face do carácter efêmero da modernidade.” (2001, p. 387). A possibilidade de fixar um momento dentro do turbilhão de momentos que eram ofertados aos olhos, e aos sentidos, dos cidadãos, levou esses teóricos a definirem o conceito de *instante*, mesmo reconhecendo a impossibilidade de fixar esta partícula de tempo, que se desfazia, ante a velocidade imposta pelo ritmo da cidade. A modernidade foi assim definida como momentânea, efémera e volátil, sendo necessário incorporar a ideia de tempo como única forma possível de se perceber o espaço.

Ao analisar a categoria de “instante”, Charney aponta o trabalho pioneiro de Walter Pater publicado em 1873, *History of Renaissance*, obra mal recebida pelos seus contemporâneos que acusaram o esteta de

hedonismo, por sobrevalorizar o momento e a fugacidade do mesmo. Pater, ao falar da arte, ressaltava o seu caráter sensório e sublinhava o prazer que se poderia retirar daquele momento de contemplação fugaz. Por outro lado, também acentuava o papel do sujeito na fruição da obra, contradizendo as ideias positivistas que dominavam o campo da Estética no final do Séc. XIX. É interessante perceber este direcionamento dado por Pater à questão da percepção e da fruição, pois vai de encontro aos estudos desenvolvidos, um pouco mais tarde, por Hugo Munsterberg quando escreve a obra que é considerada a primeira teoria do cinema: *The Photoplay*.

No início do séc. XX, teóricos como Munsterberg e Jean Epstein chegam à conclusão de que o cinema se “realiza” na mente do espectador. Apesar da distância física que os afastava, ambos perceberam que o filme só existe porque o espectador consegue unificar o tempo e o espaço e perceber as imagens, como um *continuum*, através de três mecanismos: a memória, a atenção e a imaginação. O que Munsterberg e Epstein defendiam, com as devidas especificidades, era que a experiência do cinema era uma experiência subjetiva, que se concretizava quando o sujeito conseguia ordenar os fotogramas (instantes) que se arrastavam no ecrã e dotava estes fragmentos de sentido.

Jean Epstein estava profundamente interessado na *quarta dimensão da imagem*: o tempo. Esta entidade é analisada pelo cineasta e teórico francês através de um estudo detalhado dos movimentos do cinema, que jogam com as perspectivas temporais, através de processos de aceleração e retardamento. Para Epstein o conceito de *photogénie*, desenvolvido por Louis Delluc, precisava ser aprofundado, pois “O aspeto fotogénico de um objeto é o resultado das variações espaço-temporais.” (Magny, 1982, p. 15). Por isso os processos que se relacionam com a duração e o tempo serão estudados por ele: “ralenti, aceleração, inversão da cronologia, etc. Ou seja, tudo o que explora os aspetos da realidade, invisíveis a olho nu, e que somente o cinema nos permite descobrir” (*Ibidem*).

O cinema, para Munsterberg e Epsteins, era um dispositivo capaz de corresponder à vertigem que os cidadãos sentiam ao percorrer os novos espaços urbanos que se avolumavam um pouco por todo o mundo. Para sobreviver à fragmentação (e ao choque benjaminiano), a percepção organiza a experiência do visível – vê-se um fluido contínuo de sentido naquilo que é composto de pedaços esparsos, de locais diferentes e de diferentes temporalidades. A nossa visão, que é subjetiva, também é composta de *flash-backs*: vemos o que nos prende a atenção e aquilo que mobiliza a nossa atenção relaciona-se com algo

que já vi. Assim sendo, como no cinema, o espaço envolvente – a cidade, constitui-se, através da montagem.

Cinema e cidade: so far so close

Há muitos textos que teorizam sobre as relações entre o cinema e a cidade. E mais ainda, que falam de ambos como representantes da modernidade. Prefiro recorrer à ideia de cinemas e de modernidades, 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.

Thomas Bender, na sua obra *The Unfinished City: New York and the Metropolitan Idea* reflete, uma vez mais, sobre a questão da cidade e das identidades. E para este autor, a marca registada de Nova Iorque é o seu “inacabamento” que se revela no diálogo permanente entre presente e passado, sem que um subsuma o discurso do outro. A modernidade aqui não é uma rotura mas é uma solução de continuidade. O modelo de rotura completa com o passado é apenas uma das faces da modernidade, à qual estamos mais habituados. Bem como a associar a modernidade a certas facetas da arte, principalmente quando pensamos na arquitetura e, claro, nas cidades ou melhor, nas metrópoles: símbolo absoluto do fim do século XIX conforme autores como Baudelaire, Benjamin e Kracauer. Na correspondência trocada entre Benjamin e Kracauer, este último defende uma leitura muito particular das metrópoles do seu tempo, e destaca, como estudo de caso, Berlim e Paris. Enquanto Benjamin via nas passagens de Paris uma passagem para a modernidade, Kracauer via 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 transformavam-se 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 ainda possuía a memória do passado no presente, permitindo-se ser labiríntica e ornamental.

Essas cidades são 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 reação 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 (Tavares, 2015, p. 135).

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 e do espaço que se constituíram às portas do séc. XX. No entanto, conforme Jean-Louis Comolli, “A cidade do cineasta não é a do urbanista nem a do arquiteto.” (1997, p.160). Para este autor não nos podemos esquecer de que a visão da câmara é “ciclópica” e não binocular como a nossa e o ecrã, ao contrário do espaço tridimensional da cidade, é plano. O cinema, ao mesmo tempo que partilha com a cidade o seu carácter fragmentário e compósito, distancia-se desta por ser intrinsecamente um dispositivo de representação. A cidade existe no plano real e a cidade, no cinema, torna-se signo e pode adquirir muitos significados para além daqueles que o espaço urbano possui.

Quando Munsterberg, emérito psicólogo, interessa-se pelo cinema, o que lhe chama a atenção para este dispositivo não é apenas a organização espaço-temporal do mesmo, que ele compara a da mente humana, mas é, sobretudo, a sua capacidade narrativa. Os filmes que ele analisou eram dos primórdios da ficção mas já conseguiam contar histórias usando imagens. O cinema narra, através dos seus dispositivos, a cidade. E é, por meio desta narrativa, que muitos realizadores construíram seus próprios universos, povoados de cidades e de campos, de pessoas que transitam nas ruas das metrópoles que assim se convertem em metáforas de si mesmas quando transplantadas para o ecrã.

Ao ser, por essência, fragmentário, e ao envidar os mecanismos da memória e da atenção, o cinema projeta um espaço urbano que não corresponde ao real e que é profundamente subjetivo. Com as cidades, com suas particularidades e idiosincrasias, o cinema possui em comum esta voracidade que a tudo devora, esta velocidade que exige ao espectador/cidadão a capacidade de síntese. Antes de o cinema surgir, havia já um desejo de transformar a vida em espetáculo, em entretenimento, em deleite para os olhos. E Paris, centro do mundo

ocidental no século XIX, atraía todos os olhares. O Guia Casell de Paris, de 1884, sublinhava que na cidade havia sempre algo “para ser visto”. (Charney e Shwartz, 2001). A vida convertida em espetáculo pelo cinema era a resposta perfeita ao desejo hedonista e burguês de gozar o momento, como sublinhara Walter Pater na sua obra. A cidade e o cinema confundem-se como discursos de um tempo que corre, inexorável, em direção a um fim que, num ritmo frenético, vai promovendo incessantes mudanças e ajudando a reconfigurar o espaço e o tempo, transformando a todos em espectadores de si mesmos e das suas representações.

Cinema, cidade e imaginação

O cinema, como a cidade, constitui-se como um espaço fragmentado e efêmero, composto de instantes. Para tornar estes instantes ainda mais memoráveis, os realizadores recorrem à imaginação como um dos mecanismos principais da articulação dos filmes. O elemento-chave da linguagem cinematográfica, a montagem, permite a fragmentação do tempo e da vida, formando imagens que antes estavam presentes apenas nos sonhos. Num artigo publicado em 1925, Paul Romain, entusiasta do cinema e fundador de um dos primeiros cineclubes fora de Paris, tece comentários sobre a influência do sonho nos filmes. Inspirado nas ideias de Freud que afirmara que o sonho seria “intraduzível em palavras e somente poderia ser expresso através de imagens”, Romain acreditava que o cinema, “como um sonho, é uma manifestação espontânea do inconsciente traduzido em imagens.” (Abel, 1983, p. 362).

A cidade real é o espaço da alteridade, onde habitamos com os outros, que também não nos reconhecem, assim, o cinema se converte no local do reconhecimento da fratura do indivíduo, local de vivências diversas e da experiência constante do esquecimento e do reencontro: com o outro, conosco, com aquilo que nos rodeia. Aprende-se a ver/viver o cinema como se aprende a ver/viver as cidades. A imagem, no cinema e fora dele, é um texto que precisa ser decodificado, mesmo quando não é documental, o filme é um documento – porque, antes de mais nada, é fotografia em movimento, que nos relembra uma presença, agora ausente. O *isso foi* do Barthes. Na foto, como no filme, a presença fica impressa pela luz, no fotograma.

O maior paradoxo da imagem do cinema é o de, ao mesmo tempo, apresentar-se como espaço real e como espaço de representação. Nos filmes, a realidade que nos é mostrada, é limitada pelo enquadramento e só temos permissão para ver o que se passa dentro do espaço *in*.

Tornamo-nos *voyeurs*. E como *voyeurs*, o que espreitamos são fragmentos do real. Ou assim o cinema nos quer fazer crer: não há representação, mas apresentação. O cinema é revelação, mas também é construção, manipulação. E a manipulação existe para que se tenha uma ilusão de continuidade espacial, muito próxima daquela calcada na realidade. Teóricos como André Bazin, que preferiam o cinema da revelação ao cinema da manipulação, reconheciam, apesar das suas predileções por determinado tipo de filmes, que o cinema é uma linguagem, e como tal, produzido a partir de um conjunto de códigos que precisam ser, para funcionar, reconhecidos e decodificados.

Para Bazin, a realidade em si mesma não é dotada de uma realidade *a priori* e o cinema poderia ser usado como um instrumento de (re) conhecimento do real. Conforme Jacques Aumont:

O sistema de Bazin baseia-se num postulado ideológico de base, articulado em duas teses complementares, que seria possível formular da seguinte maneira:

Na realidade, no mundo real, nenhum evento é dotado de um sentido totalmente determinado *a priori* (é o que Bazin designa pela ideia de uma “ambiguidade imanente ao real”);

A vocação “ontológica” do cinema é reproduzir o real respeitando ao máximo essa característica essencial: o cinema deve portanto produzir representações dotadas da mesma “ambiguidade” – ou se esforçar para isso (Aumont *et al*, 1995, p.72).

Assim, a possibilidade de múltiplas leituras, não caracteriza apenas o espaço da diegese, mas está contida na percepção que temos da realidade. O papel do cinema, conforme o teórico francês, seria o de permitir que a ambiguidade do real se revelasse através do olho da câmara e da sua projeção no ecrã.

A imaginação, presente de maneira explícita, ou encoberta, nos filmes, faz parte intrinsecamente do espaço extracinematográfico, o que reforça as teses de Munsterberg que assumia o cinema como um produto mental, que era percebido pelo espectador, por meio dos mesmos mecanismos com que este percebia o mundo. A experiência do cinema e no cinema é uma experiência que envolve atenção, reconhecimento e imaginação. Sendo que a imaginação é o que permite que se reconheça num espaço plano a arquitetura tridimensional da cidade

ou dos espaços que são, por intermédio do cinema, representados. A cidade do e no cinema, pode ser muito mais ampla e plástica que a cidade real. Mesmo que esteja limitado pela visão monocular e bi-dimensional, que o caracteriza, o cinema permite que a cidade, como no sonho, possa expandir-se, condensar-se ou deslocar-se sem que perca a solução de continuidade. Encontramos o exemplo mais clássico deste procedimento no filme *Otelo* (1952), de Orson Welles. Por limitações da produção e por questões de financiamento, o realizador norte-americano constrói a cidade de Veneza a partir de fragmentos de diversas cidades, captados em diferentes momentos. Para o espectador o que é visível é apenas uma cidade: Veneza. E o tempo que se vive é o tempo da história que se desenrola no ecrã.

A cidade-memória de Federico Fellini

Muitos são os exemplos da representação das cidades no cinema. Mas há um filme que, a meu ver, faz um cruzamento soberbo entre a questão do espaço *in* e *out*, do campo e do fora de campo, da cidade e da província, da cidade e do cinema: *La Dolce Vita* (1960), de Federico Fellini. *La Dolce Vita* marca a passagem definitiva do realizador à maturidade, a partir deste filme, a sua cinematografia torna-se mais subjetiva e liberta-se totalmente da linearidade e da lógica formal da decupagem clássica. O filme conta a história de um jornalista, vindo da província, que quer vencer na *Cidade Eterna*, Roma, e que vive das e nas noites da Via Veneto - local de encontro de estrelas e intelectuais, e, principalmente, habitat predileto dos *paparazzi*, os fotógrafos sensacionalistas que estão sempre à espreita, a registar tudo, como o pintor da vida moderna de Baudelaire. *Via Veneto* seria o nome deste filme, com três horas de duração, que fez seu autor percorrer uma longa odisséia em busca de um produtor para tão ousado projeto.

Durante a década de 50, Fellini foi se transformando num realizador conhecido e respeitado internacionalmente. Seus filmes de 1956 (*La Strada*), e de 1957 (*Le Notti di Cabiria*), ganharam o Oscar de melhor filme estrangeiro. Na Itália, Fellini é recebido com aplausos e vaias, tanto da crítica católica, quanto da crítica de esquerda, que o considerava pouco engajado, palavra que o realizador sempre detestou. Numa entrevista realizada por Giovanni Grazzini, Fellini faz uma longa lista das coisas que não gosta, e entre elas, além dos *crêpes-suzettes*, encontramos os filmes políticos (Fellini 1986^a, p. 105). O realizador, apesar de ter ganhado duas vezes o Leão de Prata em Veneza, na década de 50, enfrentou o preconceito duplo dos seus conterrâneos: os católicos, por considerarem-no um herege, e os militantes de esquerda, por verem nele um ser apolítico.

Le Notti di Cabiria, o filme que Fellini realiza antes de *La Dolce Vita*, ganha vários prêmios internacionais e eleva o nome do realizador à categoria de autor. Fellini estava planeando realizar *Viaggio con Anita*, filme que traria Sophia Loren no papel principal. Mas como tantos outros projetos, este também foi um filme não realizado. Retomando outro filme abandonado, ele decide fazer *Moraldo in Città* - um material que ele tinha deixado de lado, mas que animava os produtores, pois era uma espécie de continuação de *I Vitelloni*, filme que alcançou grande sucesso de público e de crítica. Mas, o projeto foi uma vez mais relegado, e o realizador resolve transformar as noites de verão da *Via Veneto* no pano de fundo de seu próximo filme. Fellini diz aos seus colaboradores, “vamos fazer uma escultura picassiana, quebrá-la em pedaços e recompô-la de acordo com o que o capricho nos sugerir” (Fellini *apud* Kezich, 1992, p. 240).

Roma, e a *Via Veneto*, não são apenas espaços. Neste filme a cidade adotada pelo provinciano Federico Fellini, torna-se o *leit motiv* da ação. Ao contrário dos seus filmes anteriores que contavam histórias, *La Dolce Vita* apenas espreita os personagens que a cidade tem para oferecer, e converte os espaços reais da cidade em espaços simbólicos, que respondem muito mais às obsessões do realizador que às necessidades da diegese. Todo o filme foi feito em estúdio, onde Fellini recriou, à sua maneira, Roma. Se a Veneza de Orson Welles foi construída a partir de fragmentos de outras cidades reais, a Roma de Fellini é completamente inventada e recriada nos estúdios de Cinecittà, porque o realizador queria ter controlo total sobre o espaço para poder, no ecrã, partilhar com todos a sua visão da cidade subjetiva e sentimental.

Roma, ao contrário de cidades como Berlim, Paris ou Nova Iorque, não sofreu transformações traumáticas no seu traçado entre os séculos XIX e XX. Manteve o epíteto de “cidade eterna” e o que a identifica são, precisamente, traços conservados do passado que não pertence apenas à cidade, mas que faz parte da gramática urbana de toda a Europa Ocidental, conquistada, e retraçada pelos romanos que levaram o seu projeto urbano e cultural por onde passaram. O último grande período artístico que teve Roma como centro, foi o Barroco, depois disto, a Itália transformou-se no museu vivo da arte e da arquitetura clássica, tendo este estatuto apenas abalado pelo surgimento do Futurismo no início do séc. XX. No entanto, como muitas cidades europeias, Roma sofreu as consequências da II Guerra e o seu estatuto de monumento foi contestado pelo cinema, através do filme *Roma Città Aperta*, de 1945, realizado por Roberto Rossellini, o precursor do neorealismo italiano.

Fellini começou a fazer cinema como assistente de Rossellini e de Alberto Lattuada, mas a sua relação com o neorrealismo nunca foi pacífica. A ideia de filmar a cidade e na cidade, sem as condições ideais dos estúdios, sem o controlo que o realizador poderia ter sobre o que se captava, correndo o risco de que o filme fosse contaminado pelo caos e pelo burburinho da cidade real, não seduziram Fellini que se distanciou aos poucos da Estética Neorrealista. Alguns críticos, no entanto, sempre o consideraram herdeiro direto do mais puro neorrealismo, porque alguém que trabalhou com Rossellini e Lattuada, inevitavelmente carregava, dentro da sua obra, a semente dos mestres. Nas diversas entrevistas que deu ao longo da vida, Fellini não negava a sua relação com os mestres, mas assumia uma postura crítica que o posicionava do lado oposto dos princípios neorrealistas: a cidade, no cinema deste realizador, é sempre fruto de um constructo cénico sobre a qual ele tem completo domínio.

Logo após o lançamento de *La Dolce Vita*, o escritor e crítico José Lino Grunewald afirmou que os filmes anteriores do realizador já apontavam para o nascimento de um universo que vai ser reiterado a cada novo filme e que o visionamento dos filmes posteriores iluminava a leitura dos que os antecederam. Para este autor, o que mais caracterizava a obra de Fellini era o seu completo controlo dos instrumentos: a câmara, o ritmo, a luz. Fellini, como Renoir, Murnau, o Welles de *Citizen Kane*, Bergman e Rossellini, conseguia imprimir no ecrã a sua visão de mundo e experiência pessoal, o que abarcava uma relação especial com as cidades e, sobretudo, com Roma.

Se os primeiros filmes fellinianos, aparentemente, permanecem neorrealistas, o mesmo não se pode ser dizer de *La Dolce Vita*: Exterior. Dia. O barulho de um motor corta o ar. As pessoas olham para cima. O barulho se aproxima e vemos a sombra de um helicóptero desenhada num muro e no chão. Outra sombra aparece. Crianças correm gritando; trabalhadores que estão próximos também olham o helicóptero afastar-se em direção à Roma. Vemos, então, a imagem de Cristo suspensa a dominar todo o ecrã. O helicóptero está a transportá-la, o que só nos apercebemos segundos depois. Uma cobertura. Raparigas de biquíni tomam sol. Levantam-se quando o helicóptero passa e começam a acenar para as pessoas lá dentro. O helicóptero fica um pouco sobre a cobertura e logo se afasta, ao mesmo tempo em que a imagem de Cristo, de braços abertos, toma todo o ecrã e logo abaixo, vislumbramos a Praça de São Pedro.

Um começo insólito? Sem dúvida. Após mais de 50 anos, ainda é possível ficar-se atordoado com *La Dolce Vita*. Um helicóptero levando Cristo de braços abertos para abençoar a Roma de Fellini, uma cidade

fascinante e cheia de vícios, ao mesmo tempo profundamente católica e irremediavelmente herege. A cidade que encantou Fellini, um provinciano de Rimini, pequena cidade da costa italiana. Tullio Kezich, em *Fellini – Uma Biografia*, foi quem mais se aproximou daquilo que seria uma sinopse do tortuoso filme: “Emoldurado entre o prólogo (o Cristo que voa sobre Roma) e um epílogo (a pesca do peixe monstro) simetricamente simbólicos, quebrados por um entreato com a aparição da angelical Paolina, os episódios principais reunidos em torno do personagem do jornalista Marcello Rubini no afresco-mosaico de *A Doce Vida*, são sete (...)”. (1992: 246). Sete episódios que vão nos levar, juntamente com Marcello, a uma viagem à Roma e, principalmente, a um passeio pelas noites da *Via Veneto*.

“Tudo é aparência, tudo é epidérmico. É justamente o que a fotografia capta, a superfície”. Jean-Claude Bernardet vê Fellini como um mestre dos anjos-fotógrafos que estão a todo momento no filme. Os *papara-zzi* acompanham Marcello em muitos momentos, e Fellini é também um paparazzo, “que não pode cessar de fotografar, que mergulha seu aparelho indiscreto por tudo, que fotografa em segundo grau, que fotografa os fotógrafos”. A estrutura de *La Dolce Vita* é uma escultura de Picasso, remontada ao acaso, como disse o realizador. Sete episódios principais, conectados pela presença de Marcello, o jornalista que se tornou o símbolo do vazio e o desassossego de toda uma geração. Marcello, segundo alguns críticos, seria o próprio Fellini, seu alter-ego transposto para o ecrã. O realizador não nega este duplo: “Não tenho ainda suficiente humildade para abstrair-me em meus filmes. Procuro esclarecer-me a respeito do que em mim mesmo não compreendo (...)” (Ibide, p. 133).

Fellini, em muitos momentos, foi acusado de ser um cineasta da escuridão. Os noturnos são a marca registada de seu cinema e as suas personagens, funâmbulos, ciganos, trapaceiros e prostitutas, aparecem muitas vezes a vagar à noite. *La Dolce Vita*, como parte do universo felliniano, é um filme de noturnos. São sucessões de noites que não levam a novos dias, não saem do lugar como se fossem muitas e uma única ao longo de todo o filme. Marcello vagueia pela *Via Veneto* e pela vida sem encontrar respostas. Seu contato com o dia também não é animador. Fellini parece não ter respostas e os filmes não possuem um final “fechado”, prosseguem num *continuum* em cada nova obra. As imagens não apenas sucedem a outras imagens, estão ali, lado a lado. O diretor disse, certa vez, que desejava que o filme se transformasse num quadro, para que pudesse ser apreciado com um único olhar. (Kezich 1992, p. 482). Num fragmento de espaço, poderia estar contido todo o segredo do tempo e da própria vida.

La Dolce Vita é um filme de extremos, de excessos, inaugura a estética barroca, que se torna uma presença cada vez mais visível na obra do realizador. Sete episódios, entre um prólogo e um epílogo, encadeados pela presença de Marcello e pela sua vagância: “o breve encontro com Madalena, a herdeira, a noite de loucuras com a estrela americana; o relacionamento com Steiner (...); o falso milagre; a visita do pai; a recepção dos nobres; a orgia” (Kezich 1992, p. 246). Fellini faz seus personagens, Marcello, Madalena, Emma, Sylvia, Steiner, o pai de Marcello e Papparazzo andarem por Roma perdidos entre a noite e as inevitáveis auroras.

O antropólogo Massimo Canevacci, ao falar sobre as metrópoles, diz “o nômade é o inimigo tradicional da cidade” (2013, p. 104). Para este autor, o sujeito que de facto percebe a metrópole e que melhor a representa é o diaspórico, aquele que: “performa as mutações da metrópole contemporânea; mistura os dualismos material/imaterial, natureza/cultura, público/privado (...)” (2013, p. 106). Ora, Marcello é um sujeito diaspórico, que saiu da sua cidade natal e que percorre Roma, vivenciando e revelando os seus dualismos, as suas fraquezas e as suas virtudes, a sua densidade e a sua rotura. Não se fixa no território e faz do movimento uma forma de estar na vida. A história do filme não é a sua história, mas do território que ele atravessa, da cidade que o acolhe, de Roma.

A Roma de Fellini

Interior. Noite. Marcello fala com um empregado de mesa e vê surgir. Madalena, de óculos escuros. Os dois saem de carro, param numa praça deserta e avistam duas prostitutas. Uma delas leva-os ao seu apartamento, situado num conjunto de edifícios decadentes. A praça deserta onde Marcello e Madalena encontram as prostitutas, é outra marca do realizador: as praças desertas, quase sempre à noite ou ao amanhecer. A praça é o habitat dos deserdados, por quem Fellini tem um carinho especial. Em *La Dolce Vita* o centro do filme é a *Via Veneto*, mas as praças estão presentes, aguardando à margem dos acontecimentos, e servindo de palco para a cena mais marcante do filme: a entrada de Anita Ekberg na Fontana di Trevi.

Sylvia, a personagem de Anita Ekberg, é uma atriz americana de passagem por Roma. Para fugir aos *paparazzi*, aceita o convite de Marcello e sai com ele no seu carro. Depois de uma tentativa frustrada de diálogo, já que não falam a mesma língua, Marcello para o carro numa praça deserta. Sylvia encontra um gatinho e pede a Marcello para conseguir um pouco de leite. Marcello sai, e quando retorna, ela está den-

tro de uma fonte e convida-o a entrar também. Ele hesita, mas tira os sapatos e vai ao seu encontro. Amanhece e eles partem. A água, nas mais diversas formas, é uma constante nos filmes do realizador. Na cena da fonte, ela também funciona como um arquétipo que nos fala de batismo, renascimento. A água é também símbolo do feminino - o útero, a matriz geradora dos homens. Sylvia convida Marcello para entrar no seu mundo feminino e compartilhar com ela sua vitalidade. Mas além de simbólica, a sequência da Fontana di Trevi, tornou-se a marca de toda uma época. Quinze anos depois, "Ettore Scola introduz em seu filme *Nós Que Amávamos Tanto* (1974) uma reconstituição do episódio" (Kezich, 1992, p. 243).

O cineasta dos noturnos é também, o cineasta da luz. A luz é sua matéria-prima e ele não poderia negá-la aos seus personagens. "O filme é escrito com a luz, o estilo se exprime com a luz" (Fellini, 1986b, p. 108). A falta do sentimento positivo, que tantos reclamam em seus filmes, é ilusória. Para Fellini, a decadência é saudável, pois mais que um sinal de destruição, "a decadência é a condição indispensável do renascimento" (Fellini, 1986a, p. 136). O filme-mosaico não é uma história de fácil digestão. Nem mesmo é uma história. É, talvez, uma declaração de amor do realizador à cidade que ele escolheu para viver e que representa, ela mesma, as múltiplas faces de Federico Fellini.

O sétimo episódio de *La Dolce Vita* é o encontro de Marcello com o pai. Ao chegar à Via Veneto, os *paparazzi* dizem a Marcello que o seu pai está à espera no Café Paris. O encontro dos dois deixa Marcello constrangido: o pai é muito provinciano, e seus modos não combinam com o estilo da metrópole. Além disso, eles não têm muito em comum, nunca dialogaram e ambos sentem dificuldade em estar diante do outro pois não sabem o que dizer. Mais tarde, Marcello leva o pai a uma boate decadente, onde encontram algumas mulheres que os abordam. O pai sente-se mal e diz ao filho que quer voltar imediatamente para sua cidade.

Marcello, que nunca teve muito contato com o pai, sente que, naquele momento, este representa a província de onde ele saiu e para onde não deseja retornar - a sua saída de casa, como a de Fellini, é sem volta. Marcello está definitivamente só. Solidão bastante presente nos filmes do realizador italiano. Seus anti-heróis, no final, estão sempre sozinhos, entregues ao próprio destino. Cabíria é abandonada; Moraldo parte sozinho, deixando seus amigos e sua cidade para trás. Marcello é o *Moraldo in Città* nunca realizado. No final, quando Marcello encontra a menina-anjo que grita tentando alcançá-lo, já não pode escutar o que ela fala. Dá um sorriso que o distancia uma vez mais

de tudo: da praia, do peixe-monstro, de Madalena, de Sylvia, de seu pai, da sua cidade, da menina. Marcello é mais que um personagem passivo dentro da história. Ele é o narrador que vai costurando toda a trama e nada poderá, de facto, atingi-lo. Ele é um diaspórico que se movimenta pela cidade e que transforma a matéria da vida numa narração contínua, feita de espaço e de tempo.

Os filmes de Fellini não nos remetem ao depósito de imagens fílmicas, mas ao mundo real, de onde ele vai buscar seus personagens e o espaço que eles habitam: o *vaudeville*, às praças, às ruas. *La Dolce Vita* é fruto de um realizador demiurgo, que cria no ecrã até a própria natureza. “Creio no cinema que é feito reconstruindo-se no estúdio o dia pleno e até o mar” (Fellini, 1986^a, p. 144). Roma, através deste filme, converteu-se no espaço-símbolo da geração existencialista, dos intelectuais e dos artistas que anteviam o que o futuro estava a preparar: um mundo-imagem, sem substância ou densidade, um mundo tal qual aquele que era representado no ecrã.

Conclusão

La Dolce Vita é um filme que podemos considerar de vanguarda. Não havia um código pronto para classificá-lo – o filme surge quebrando códigos e por isso tornando difícil a sua compreensão. Fellini criou um idioleto cuja chave para a decifração não estava pronta, era necessário, para perceber a sua cinematografia, inventá-la. “Cada época tem os seus mitopoietas, os seus centros de produção mitopoiética, o próprio sentido do sacro” (Eco, 1989, p. 137). O início da década de 60 é muito rico em criação de mitopoieses dentro da linguagem cinematográfica e os espectadores assistem ao nascimento de novos mitos, mesmo que dessacralizados. A explosão da *Nouvelle Vague*, dos experimentos de Antonioni, criam um público que aos poucos consegue entrar nas entrelinhas e desfrutar do metacinema que discute a imagem, a sua criação e não nega a condição de dispositivo, de reprodutor de imagens, rejeitando, isto sim, a opacidade da decupagem clássica. Para Fellini o cinema é um “idioma original” (1986^a, p. 136), não pode estar subordinado a nenhuma outra forma de arte. *La Dolce Vita* é puro cinema, imagens em movimento-signo que marcaram indelevelmente o imaginário de toda uma geração.

A estreia oficial de *La Dolce Vita* acontece em Milão, no dia 5 de fevereiro de 1960. O bilhete custa, pela primeira vez, 1000 liras, e com a ameaça da apreensão do filme, uma multidão se aglomera à porta do Cinema Capitol. Os que não conseguiram entrar protestam do lado de fora, causando grande tumulto. (Kezich, 1992, p. 255). O cinema, filho

dos grandes centros urbanos que se difundiam pelo velho e pelo novo mundo, é uma arte que necessita das multidões e das cidades que as acolhem. Era preciso encontrar respostas para o novo homem que surgia, para as cidades que se reconfiguravam, para um gosto volátil e efêmero que marcava o ritmo da produção em massa de objetos diversos, para o novo homem antevisto por Edgar Allan Poe no seu conto *O Homem da Multidão* e, mais tarde, dissecado por Baudelaire, em seu ensaio *O Pintor da Vida Moderna*. No cinema há sempre a possibilidade de captação da cidade, que se revela aos olhos da câmara. A cidade, no cinema, é metáfora e metonímia. E muitas vezes é apenas um espelho do espaço que nos circunda. Porque faz parte da linguagem essencial do cinema, ocultar a sua condição de linguagem e afirmar-se, sempre que possível, como um buraco na fechadura do real.

O cinema pode servir como mecanismo de recalque ou sublimação, pode servir também para revelar o não-dito, para mostrar o que o espaço das cidades, entre as paredes, esconde. A cidade, fruto da Modernidade, é fugaz, fragmentada, inalcançável. Através do cinema podemos ter a sensação de ver o todo, ou de pelo menos tentar perceber a lógica da sua trama e daqueles que nela habitam. Através do cinema muitas cidades foram imortalizadas, como a Roma de Fellini, uma cidade reconstruída nos estúdios da Cinecittà: fragmentada e recomposta, que assume, no ecrã, a sua condição de *instante* e é, através do ecrã, que podemos, finalmente, distanciar-nos e vislumbrarmos o todo. Pelo olho da câmara sobrevoamos, como o cristo de braços abertos, a cidade que, depois deste filme, deixou de ser Roma “a cidade eterna” e transformou-se na Roma de Federico Fellini.

Bibliografia

Abel, R. (1993). *French film theory and criticism*. New Jersey: Princeton University Press.

Aumont, J. et al. (1995). *A estética do filme*. Campinas: Papyrus.

Bernardet, J. (1978). *Trajetória Crítica*. São Paulo: Polis.

Canevacci, M. (2013). *Sincrétika – Explorações Etnográficas sobre Arte Contemporânea*. São Paulo: Studio Nobel.

Charney, L. e S, Vanessa R. (2001). *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.

Comolli, J. (1997). “A cidade filmada.” In *Cadernos de antropologia e imagem*, n. 4. Rio de Janeiro, pp. 149-183.

Eco, U. (1989). *Sobre os Espelhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Fellini, F. (1986a). *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM.

Fellini, F. (1986b). *Entrevista Sobre Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Grunewald, J. L. (1960). “A Doce Vida - Fellini e a Nova Babilônia”. *Jornal de Letras*, dezembro, Rio de Janeiro.

Kezich, T. (1992). *Fellini - Uma Biografia*. Porto Alegre: L&PM.

Krakauer, S. (2009). *O Ornamento da Massa*. São Paulo: Cosac Naify.

Magny, J. (1982). “Prémiers écrits, avant-garde français et surréalisme”. In *CinémAction*, nº 20, ago/82, pp. 12-20.

Tavares, M. (2015), “Film and the city in Mozambican Cinema”. *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 5, nº. 1; January 2015, pp. 134-138.

Filmografia

Fellini, F. (1953). *I vitelloni*. Italia.

Fellini, F. (1954). *La strada*. Italia.

Fellini, F. (1957). *Le notti di Cabiria*. Italia.

Fellini, F. (1960). *La dolce vita*. Italia.

Rossellini, R. (1945). *Roma, città aperta*. Italia.

Geografias que se desdobram em torno de um artista-modo de fazer cinematográfico

Geografías que se desdoblan entorno de un artista-modo de hacer cinematográfico

9

Tudo é verdade e caminho – a propósito de Kitsune, um vídeo de João Penalva

Mariana Gaspar

Nota introdutória ou o prazer da demora

“(lunar scene) Toda a paisagem não está em parte nenhuma.”

Fernando Pessoa¹

Kitsune, (*O Espírito da Raposa*), é uma obra de 2001, um vídeo de 57' que me prende pela curiosidade e encantamento mas também pela estrutura formal e conceptual, imagética e narrativa da própria obra. Regressar a João Penalva (Lisboa, 1949) é sempre um desafio e um êxtase: o desafio de olhar, de ver e ler, de interpretar uma obra tão polissémica e a-característica como a que o artista tem construído ao longo das últimas décadas, pelo menos, a partir do dia em que decidi deixar a dança e os palcos, ao encontro de uma outra carreira artística que lhe permitiu, talvez, assumir um certo individualismo que cultivou em estúdio e que viria a abandonar nesse *volte-face* que a construção da sua primeira instalação lhe proporcionou nos primeiros anos da

¹ Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares, edição e introdução de Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 9ª ed. 2011, 478. – p. 420.

década de 90². O êxtase, esse é fruto de uma profunda admiração que o artista me inspira, sobretudo, pela capacidade revelada de me fazer demorar – o jogo do tempo, a procura do lugar, a escuta do(s) som(s), a leitura ou a audição da história, a busca da verdade que, se existe, não parece, mas que, não parecendo, cremos que existe. Tudo isto exige tempo e deve ser feito *devagar*, como “[um passeio pela] Suíça com um amigo”³.

A utilização frequente da imagem fotográfica ou em movimento e do texto escrito ou falado, a relação da visualidade com a linguagem, o movimento e o som, o recurso e o domínio de vários *media* e de distintos suportes, o cruzamento do ato criativo com uma atividade curatorial ficcionada ou apenas sugerida, e a desconstrução do espaço expositivo convencional, constituem alguns dos muitos gestos artísticos de João Penalva e são práticas expandidas que representam alguns dos paradigmas axiomáticos da arte contemporânea.

A opção por uma obra videográfica do artista prende-se com o desejo de me relacionar com uma parte substancial da sua obra que, até há pouco, só marginalmente conhecia e que creio ser-lhe central. Optar por *Kitsune* teve a ver com a essência do jogo que lança e com que nos interpela, e com algumas das questões tão imbricadas quanto estimulantes que propõe: o exotismo imagético construído pelo artista ou que ele nos leva a construir, a “história”, em parte entronizada pela efabulação da infância, que questiona a própria essência da obra - a visualidade, a representação e a vida - ou ainda a sonoridade de uma língua que sendo-nos estranha nos obriga à leitura das legendas, recurso que nos desperta, nos dispersa e nos demora.

Todos os sentidos são aqui invocados e convocados e o tempo é também intérprete, assumindo um papel estruturante e central. O tempo da obra, ou o tempo do seu visionamento, pelo menos aquele que Penalva supunha ser o necessário à sua compreensão e apropriação, implicou que o artista criasse as condições de conforto suficientes, transformando o espaço de apresentação numa pequena plateia, situação que, só por si, justifica considerarmos a obra como uma vídeo-instalação; todavia, o que aqui nos interessa é a leitura com

2 Veremos mais à frente as circunstâncias desse volte-face, que partem de um convite dirigido ao artista por João Fernandes, para atuar nas antigas instalações da Alfândega do Porto.

3 Em “Uma conversa em Londres” com Yuko Hasegawa, a propósito da experiência de assobiar a *Sagração da Primavera* na sua obra *Wallenda*, confrontado com a hipótese de tal desafio ser, afinal, uma forma de “retardar ou de desviar” a sua vida, Penalva refuta e sugere, que a ser assim, preferia passear... (Penalva, 2001, p. 53).

que avançamos é exclusivamente sobre o vídeo, ainda que desligá-lo do contexto expositivo, seja diminuir-lhe a força da própria criação autoral. Daí, uma referência expressa às motivações da obra como instalação.

Uma primeira leitura: *quem conta um conto acrescenta um ponto*

“Aucun événement n'arrive indépendamment du désir d'histoires”.

Bernard Stiegler⁴

Bernard Stiegler fala-nos da tendência comum entre os humanos para acreditar em histórias e em fábulas e que o gosto pela narrativa, tão presente nos velhos como nas crianças, manteve-se de geração em geração, constituindo-se como o elo ou o testemunho entre elas (Stiegler, 2001). Julgo que todos recordamos as histórias que nos foram contadas quando crianças e continuamos prontos para renovar o prazer de as ouvir ou de as (re)contar, acrescentadas, atualizadas, adulteradas... Em vez da nipónica *Kitsune* de que aqui nos ocuparemos, com o “seu inesgotável poder de transformação”, como lembra João Penalva, entre nós, podíamos recordar a *Salta-Pocinhas*, a “raposeta, matreira, fagueira, lambisqueira” criada pela imaginação e o *désir d'histoires* de Aquilino Ribeiro⁵. Apesar da tradição e de mantermos ainda hoje a mesma vocação de contadores e, sobretudo, de recetores de histórias, as condições para a satisfazer alteraram-se profundamente. Stiegler defende mesmo que o cerne das chamadas indústrias culturais, um dos motores do desenvolvimento económico recente, residirá nesse desejo ancestral de histórias que, todavia, depende muito mais da indústria da comunicação do que da persistência e possibilidade da sua transmissão. Vivemos pois num contexto generalizado de histórias que desejamos ou que nos são impostas, imaginadas, construídas, filtradas, camufladas, pelas mais diversas técnicas da imagem e do som, hiperbolizadas pelas telecomunicações e pela informática, irradiando sempre novas histórias num caudal nunca antes pressentido. Neste exato contexto, será particularmente poderosa a narratividade permitida e desenvolvida com o cinema e, sobretudo, com a televisão: ainda segundo o mesmo autor, se esta rede produtora e difusora de *histórias*, a uma escala planetária, preenche o eterno desejo humano, arrisca, por outro lado, esgotar esse mesmo desejo.

4 Bernard Stiegler, *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris : Galilée, 2001, p. 29.

5 Aquilino Ribeiro, *O Romance da Raposa*, 1924, Lisboa: Bertrand.

É também este *désir d'histoires* que me atrai na obra de João Penalva e ao escolher *Kitsune* fi-lo com o mesmo fundamento. Por ocasião de uma exposição no Museu de Serralves, em 2005, em conversa com João Fernandes, o artista, iniciado como bailarino na técnica de Cunningham, em que, segundo ele, “a dança é simplesmente movimento no espaço e no tempo, e nada mais”, sem narrativa, sem enredo, mas nem por isso sem emoção, afirma que aquela objetividade o terá influenciado, quer no seu percurso como bailarino, quer no abandono dessa carreira em favor da pintura, quer ainda na atitude com que nela se iniciou, a partir de finais da década de 70, depois de estudar na Chelsea School of Art, em Londres. Penalva diz estar ciente de que a sua pintura reflete “uma atitude puritana herdada da dança” e que apesar de nos primeiros anos se sentir agradado por não lhe pesar o “fardo da narrativa”, a verdade é que sentiu o conflito existencial entre o pintor e “o homem que interrompia tudo para ouvir uma história”, acrescentando: “leveí vinte anos até deixar entrar no meu trabalho a narração de histórias que sempre fez parte da minha vida pessoal” (Penalva, 2005). Se alguns dos seus trabalhos já deixavam transparecer um certo humor no conceptualismo com que conviviam, também se aprisionavam no “formalismo” de que não se conseguia afastar o que só viria a acontecer em 1993, com o convite do mesmo João Fernandes para, no âmbito das Jornadas de Arte Contemporânea, na cidade do Porto, intervir nas instalações do velho edifício da Alfândega, então já desativado mas repleto de memórias: um espólio de que constavam equipamentos diversos e toda uma panóplia de objetos, processos e gestos, que aí permaneciam sem utilização, sem sentido, sem alma⁶, foram inspiração, suporte e matéria.

Mas demoremo-nos agora em *Kitsune*, uma vídeo-instalação que se constitui como mais uma das *mise-en-scène* tão características da obra de Penalva e que ele próprio reconhece e justifica pela teatralidade que lhe é intrínseca e que decorre da sua formação específica. Sendo já evidente na sua pintura, essa teatralidade acentuar-se-á nas instalações e nos vídeos, nomeadamente em trabalhos, como *Kitsune*, cuja longa duração (57’), e uma narrativa densa e absorvente, como veremos, justificava encontrar um aparato que evidenciasse a demora, a suportasse e protegesse o espectador, dando-lhe as condições de conforto, para poder cumprir também o seu papel – o de intérpre-

6 Esta, a alma do edifício, foi ressuscitada pela intervenção de João Penalva em *Arquivos e Café*, duas instalações que, antes de mais, mudaram definitivamente, ou não, o rumo de uma carreira; introduzo aqui a dúvida porque nas palavras do artista, numa outra conversa com Andrew Renton, questionado sobre a instabilidade ou a mutabilidade da sua prática artística, refuta a primeira, admitindo, porém, o conceito de mutável – “só admiro aqueles que são suficientemente volúveis para mudar.” (Penalva, 1999, p. 23).

te e decodificador: uma “plateia” foi a solução, aliás, já utilizada em 336 *PEK* (1998) e que o artista voltaria a utilizar noutros trabalhos, ora mimando a sala de cinema, ora a plateia circense, como em *Mister* (2000). Noutros casos ainda, Penalva recorre à adaptação de todo o espaço, em função das necessidades operativas e plásticas da projeção, como em *R* (2001), em *Clock (Gro Leuthen)* (2004) ou em *Pavlina e o Dr. Erlenmeyer* (2010).

Numa primeira deslocação à Madeira, mais precisamente no Pico do Areeiro, Penalva foi confrontado como uma paisagem que o surpreendeu e lhe lembrou as paisagens inventadas ou recriadas da pintura clássica japonesa, onde a tradição pictórica diferiu muito da ocidental, por quanto tudo era feito em estúdio, fruto de um profundo conhecimento e respeito pela natureza, memorizada e interpretada de acordo com a experiência vivida. Assim surge *Kitsune*⁷, a palavra japonesa para raposa ou, melhor, o *espírito da raposa*, animal que no folclore japonês é identificado como possuindo uma inteligência superior, uma sabedoria ancestral, uma vida longa e poderes mágicos e de transmutação, umas vezes em jovens e belas mulheres, outras em velhas anciãs. Numa paisagem montanhosa onde o nevoeiro não autoriza uma visibilidade para além dos rochedos que nos surgem em primeiro plano, avistamos um arvoredo esparso, onde a imagem em cinza e sépia não permite qualquer ideia sobre a hora do encontro de dois homens que não vemos, ouvimos apenas, aparentemente meio perdidos na neblina, ou por causa dela, que encetam um diálogo riquíssimo de citações, a par com a rememoração de duas histórias fantásticas onde a(s) *kitsune* são protagonistas.

Ensaio sobre a visão e a audição, sobre os sentidos, sobre a infância, sobre o medo, sobre a vida, o vídeo é uma peça de virtuosismo conceptual e textual que, como outros trabalhos do artista, justifica a nossa curiosidade e reflexão, autorizando a questão: não será esta carreira plástica de João Penalva apenas mais uma etapa do seu percurso artístico que se continuará ou diversificará, naturalmente, pelos caminhos da literatura ou da poesia? “Porque escolheu a escrita como suporte de tantos trabalhos? Admitiria alguma vez que os seus escritos, as suas ficções, pudessem ser reunidos em livro (...)?” Às questões colocadas por João Fernandes, a resposta surge pronta: “Diria que escolhi a palavra escrita enquanto *médium*, não como suporte

7 Dados técnicos: o texto de João Penalva, originalmente escrito em inglês e inspirado na tradição e folclore do Japão, foi traduzido para japonês, lido e interpretado por dois atores japoneses, sendo o guião da legendagem em inglês e português; com imagem e pós-produção de Rafael Ortega e som de David Cunningham, o vídeo foi montado na cidade do México e legendado em Paris.

(...)”, acrescentando: “A maior parte da minha escrita está de tal modo integrada no trabalho a que pertence que retirada do contexto, perderia o seu propósito e sentir-se-ia muito sozinha no mundo” (Penalva, 2005, p. 32).

Uma imagem fixa, frontal, praticamente imutável, a preto e branco, onde o cinza e o sépia se misturam lembrando-nos o cinema de Yazujiro Ozu: a mesma fixidez da câmara, idêntica frontalidade, ausência de cor, a banalidade quotidiana, uma sobriedade imensa onde, como lembra Deleuze, “a imagem-acção desaparece em benefício da imagem puramente visual daquilo que é uma personagem, e da imagem sonora daquilo que ela diz, natureza e conversa completamente banais constituindo o essencial do argumento (...)” (Deleuze, 2006, p. 27). Em Penalva não existem personagens ou não nos são reveladas senão pelas vozes; também aqui não há ação; há visualidade e textualidade e uma língua comum à de Ozu. Num comentário breve sobre o não-lugar onde se (des)encontram, no acaso de um encontro, os dois homens de *Kitsune* falam sobre a estranheza desse lugar, como se fora “num sonho”, precisando: “como quando se está num lugar que não é lugar nenhum”. Esta questão do não-lugar tem aqui um conteúdo lexical absolutamente distinto do que lhe foi dado por Marc Augé nos anos 90, já que, por enquanto, se refere mais a um verdadeiro “não lugar” ou um “lugar nenhum”; mais à frente surgirá sim a referência aos malefícios do carácter urbano que se aproxima mais da concepção de sobremodernidade de que falava Augé.

Em Penalva, a narrativa associa e transfere lugares e tempos: no caso, uma paisagem madeirense transmuta-se em paisagem japonesa, enquanto o presente que nos é revelado é, afinal, uma evocação de outros tempos e distintos lugares, um exercício de memória(s) reais e ficcionadas. Na construção do drama, o artista socorre-se a miúde do “truque”, como lhe chama, jogando com processos de deslocação e de associação surpreendentes. Interpelado, afirma que a remissão da paisagem madeirense para uma putativa paisagem japonesa só acontece porque existe um idioma identificável que, se outro fosse, suggestionaria o espectador sobre outros lugares, numa geografia de deriva, de acasos: se as suas próprias memórias e sensibilidade lhe tivessem sugerido uma outra geografia e, consequentemente uma outra língua, o espectador suggestionar-se-ia também por outras paragens, fruto das suas experiências e memórias. O cinema tem sido um mistificador de lugares, capaz da ilusão perfeita de nos transportar para lugares que o não são; bastará pensar nalgumas imagens do oeste americano ou do deserto da arábia filmados na vizinha Andaluzia, e nestes nem foi precisa a língua para nos transportar para as paisagens ditas

“verdadeiras”⁸. A propósito, Penalva fala do cinema de Kurosawa (e não no de Ozu), mais uma vez porque a palavra é japonesa e porque, recorda-nos, vem de há muito o seu grande interesse pela cultura nipónica (Penalva, 2005, p. 23).

Em *Kitsune* a natureza é quase estática e os ínfimos movimentos a que assistimos são os avanços lentos do nevoeiro que ora revela ora oculta o arvoredo, disfarçando as personagens em vozes; a atmosfera é húmida, sentimo-la espessa, apalpamo-la e os únicos sons audíveis, antes das palavras, são os de uma estrada próxima, invisível, e o chilreio dos pássaros... pouco depois, somos surpreendidos pelas vozes masculinas que falam uma língua que nos é estranha, ao mesmo tempo que as legendas vão cumprindo a sua missão – a de contar a(s) história(s) que nos são vedadas na oralidade. Atraídos pela imagem e pelo *suspense* das vozes sem corpo, corremos o risco de, também nós nos perdermos... não no nevoeiro mas nas palavras que não compreendemos (como uma surdez?). Falam de orientação ou da falta dela, perdidos que se sentiram num “lugar daqueles”, falam de medos, o medo como espelho dos “fantasmas” de cada um, falam de surdez e cegueira e como deve ser terrível a perda desses sentidos, falam das histórias da infância que os pais contavam, falam de memórias, do tempo em que não havia cinema e como o cinema veio substituir essas histórias com que se assustavam os amigos. “- Queres um chá?” “- Partilhamos.” Mais uma distância entre o ocidente madeirense onde, afinal tudo se passa, e um extremo oriente apenas ficcionado: quem levaria um chá, entre nós, para um passeio pela montanha? Há um momento de suspensão da história dentro da história, uma referência à beleza, à harmonia, ao que pode e deve interromper a banalidade da existência diária⁹. O diálogo recomeça com a história terrível, sangüinária, de uma criança *kitsune* que dizima a própria família, um a um... E logo a naturalidade de nova interrupção: “- Está a ficar frio”, e novas interjeições com que o diálogo vai sendo pontuado e que o tornam tão real quanto só uma história bem contada e sedutora pode ser. Nós, espectadores, estamos suspensos. O outro homem recorda uma outra história e conta-a de modo mais histriónico, adaptando a voz aos diferentes papéis e utilizando o discurso direto; espanta-se com a sua própria memória. Desta vez a *kitsune* transmuta-se numa jovem e bela mulher mas dissimulada como toda a raposa, mesmo a que, pro-

8 Breve referência a como Almeria se transformou nos anos 60 e 70, no palco de alguns filmes famosos sobre o *Far West*, de que são exemplo uns tantos de Clint Eastwood ou o lendário Lawrence da Arábia, sob a direção de David Lean.

9 “O cháismo é um culto baseado na adoração do que é belo entre os factos sórdidos da existência diária. Incute pureza e harmonia... A perfeição está em todo o lado, basta decidirmos reconhecê-la.” Kabuzo Okakura, *O Livro do Chá*, Lisboa: Livros Cotovia, 2007, pp. 9- 87.

saicamente, busca apenas o galinheiro... Nestas narrativas lendárias não há lugares precisos, há homens e mulheres que se deslocam, há uma geografia de errância que se adequa ao tempo e ao espaço do narrador e de cada recetor.

Conversam sobre tudo e sobre nada, sobre a inocência perdida, sobre a infância, sobre os medos das crianças e o dos homens, sobre “o medo de ter medo”: falam do fim do mundo rural, pelo menos como há muito o conheciam, onde o medo era pura fantasia e onde os lugares estavam repletos de fantasmas e de *kitsune*; falam do medo real, do que se vive nas cidades, esses novos lugares que vão substituindo as comunidades identitárias do passado, falam até do medo dos vizinhos. Falam de uma outra história a rivalizar com as de fantasmas e espíritos de raposas: esta agora, “real”, a história de uma viúva que vivia no prédio ao lado do homem que a conta; uma velhota simpática que perdera a alegria de viver com o início das obras de demolição e construção de um novo imóvel, mesmo ao lado do seu; incomodava-a o barulho das máquinas e “a pouco-e-pouco deixou de falar”, até que um dia se lançou da janela... morreu. É mais uma história dentro da história, uma nova transformação do lugar, de um outro lugar; para nós, espectadores, o nevoeiro parece agora mais ténue mas continuamos sem ver os dois homens... serão reais, estarão eles entre nós ou seremos nós que fazemos parte da história? O tempo passou, os vizinhos do narrador foram esquecendo a mulher que se suicidara por causa do ruído constante da cidade, mas as crianças afirmavam que a viam “rua abaixo com o saco das compras”; nunca nenhum adulto a viu, só as crianças. Será que as crianças conseguem ver o que não vemos? A imaginação nas crianças é mais pura, mais verdadeira? Já Baudelaire associava a curiosidade à infância: “a criança vê tudo como se fosse uma novidade. (...) Nada se assemelha mais àquilo a que chamamos inspiração, do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor” (Baudelaire, 2006, p. 15-17).

O diálogo entre aquelas duas personagens que nunca vemos, muito mais do que a efabulação a que se propõe, será antes uma história complexa, um *puzzle* de muitas histórias que vamos ouvindo e que nos sugerem a mesma interrogação que é lançada por uma das vozes: “Como é que se sabe se o que nós vemos é o mesmo que os outros veem?” A questão da visualidade instala-se logo no início e podemos identificá-la como o signo central e definitivo de *Kitsune*, mau grado todos os desvios experimentados pela narrativa que, todavia, interpretamos como acessões da percepção visual. Riem-se com a hipótese de algum deles ser uma raposa, uma das *kitsune* que recordaram e preencheram o tempo daquele encontro casual. “Tenho que ir...” Depois

das vozes se extinguirem, fica apenas a paisagem e é nesses instantes finais que a olhamos de novo... Como escreveu Pedro Lapa “(...) reparamos como tão pouco havíamos olhado para ela [a paisagem], na sequência contínua e torrencial das legendas que a trouxeram e a opacificaram, escavando ficções, cores, dúvidas, desejos na própria imagem, as suas transformações incorpóreas” (Lapa, 2001, p. 25).

Outras leituras: experiência e oportunidade

Na realidade, julgo eu, as histórias mentem, ou melhor,
são, por definição, histórias de mentiras. Mas são muito,
muito importantes como formas de sobrevivência.

Wim Wenders¹⁰

Enquanto na primeira leitura procurámos abordar o ambiente em que a obra se desenrola e as condições da sua visualidade, percepção e compreensão, agora, com estas “outras leituras”, focamo-nos nalguns *itens* que reputo de atinentes e oportunos, no sentido de uma reflexão mais alargada da própria obra. Creio que a relação e a experiência dialéticas que constroem justificam uma abordagem singular, em que se envolvem outras tantas questões que importa convocar e problematizar.

Ao pretender integrar esta leitura de *Kitsune* entre um conjunto de textos que falam sobre cinema e geografia e, naturalmente, sobre as relações que se tecem ou se percecionam entre matérias científicas e artísticas aparentemente distintas, decorre do entendimento que tenho da Geografia, tal como a apreendi desde muito cedo, entre mapas e fotografias, de espaços abertos na natureza ou de outros, mais estritos, entre ruas, praças e monumentos que marcam as cidades; e não foram também estas as marcas que me ficaram do cinema? O écran é o mapa que tenho percorrido, onde localizo lugares e acontecimentos, espaço e tempo das minhas memórias.

10

Wim Wenders, *A lógica das imagens*, 2010, p. 82.

“O homem é naturalmente o lugar das imagens”¹¹ - sobre Espaço e Tempo

Conversar com João Penalva, é reconhecer a presença de duas constantes centrais à sua obra – o espaço e o tempo que o artista expõe, esconde, desloca, altera, esgrime, enfim, usa consoante o projeto que imagina, que modela e que adequa às circunstâncias que lhe são dadas ou que se cruzam nos imponderáveis e nos acasos da vida e da sua imaginação e memória. Se já na pintura, Penalva reconhecia a “natureza brincalhona” e o “toque de bricolage” (Penalva, 2005, p. 14) que a caracterizavam e onde surgiam já variáveis de ordem mais subjetiva, os anos 90 e a sua “libertação” do formalismo pictórico permitiram-lhe o gozo pleno de novos instrumentos, tanto quanto a utilização de outros suportes e diferentes *media*. O próprio afirmou, e parece fácil antever, como a sua formação de bailarino e o trabalho que desenvolveu no domínio performativo, o terão influenciado a conceber o espaço, o lugar e o tempo da ação, como variáveis que manipula com destreza e imaginação. Construção e manipulação parecem-me, aliás, ações caracterizadoras da atitude do artista; um enredo manipulado, desde a ideia original até ao desafio que coloca ao espectador. Composição e memória são outras constantes do seu trabalho que forçosamente remetem para as questões centrais que lhe subjazem - espaço e tempo. Em *Kitsune*, aquelas duas variáveis surgem tão evidentes quanto determinantes para a ação: apesar da aparente fixidez da imagem, a contínua mutabilidade das nuvens baixas vai modelando a paisagem, permitindo uma ténue delimitação do lugar mas, sobretudo, marcando a lenta passagem do tempo. Não há horas, o céu carregado esconde qualquer pressuposto de alvorada ou de entardecer e nada na conversa o deixa supor; fica para o espectador a tarefa de o adivinhar. Sobre o local, a mesma indefinição – se à primeira impressão parece um lugar ermo, a orla de uma floresta, a encosta de uma montanha, a atenção aos sons, antes ainda das vozes, identifica o ruído próximo de carros, naturalmente, uma estrada, ou a cidade; já o diálogo admite a proximidade de Osaka que é antes, como sabemos, a relativa proximidade do Funchal. Mas esta deslocação é informação marginal – a que nos surge direta, imediata, é a de um lugar sem nome, o tal não lugar de que falámos, num tempo indefinido onde apenas os sons mecânicos nos afastam do ambiente onírico e fantástico com que as primeiras imagens nos envolvem e que o chilreio subentendido acentua.

- Oh! Olhe que você assustou-me (risos). Nem o ouvi chegar. Você não é um fantasma, pois não?

- Não, não sou. Ou melhor, ainda não. Isto é mesmo um lugar de meter medo, não é? Andei um bocado perdido... por ali... até que ouvi a estrada.

- Perdi completamente o sentido de orientação no meio deste nevoeiro. Como um sonho... sabe...

Este é o início do diálogo a que acedemos pelas legendas. Com ele começa o nosso próprio périplo entre a imagem que queremos “agarrar”, e que constantemente nos foge, pela necessidade da leitura, e o lugar com que Penalva “brinca” levando-nos a interrogar as nossas próprias perceções... este prévio diálogo que fala de fantasmas, de medos, de desorientação, de sonhos, preconiza as histórias que se seguem e que, também elas, fábulas ou criações “penalvianas”, falam do tempo e dos lugares, de tempos antigos, da infância, de lugares remotos onde “não havia papel higiénico nem supermercados onde o comprar...”. A memória está presente no ato de contar histórias mas também no ato de se sentir perdido: é o nevoeiro, a fragilidade dos sentidos ou a memória que traiçoa o ancião? Em *Kitsune*, é a narrativa e o diálogo que conferem vida à paisagem, calma, silenciosa, onde as histórias fluem ao sabor da lenta passagem do tempo que pressentimos apenas, um não-tempo, uma suspensão que nos lembra as palavras de David Company quando, a propósito do cinema de Antonioni, afirma: que a lentidão das imagens que preenchem o écran “abrem um espaço” para a reflexão filosófica e estética (Company, 2008)¹². Também no cinema de Penalva há tempo de maturação, de uma reflexão diferida para todos aqueles que se servem do texto original... e reside aqui, precisamente, mais uma subtilidade que adiante veremos – o original é a legenda e a tradução a narrativa. Parece haver em Penalva um tempo cosmológico que se afasta do seu próprio tempo, isto é, do ocidental; é um tempo de lentidão que imaginamos tão oriental mas que sabemos ser, afinal, uma construção, uns minutos apenas das cerca de vinte horas de filme gravado: “(...) são fragmentos, combinados através de imperceptíveis efeitos, de encadeamento que se confundem com os efeitos do nevoeiro e com os seus variáveis graus de opacidade de modo a proporcionar uma impressão de continuidade temporal absoluta...” (Nisa, 2011, p. 30). “Há devir, mudança, passagem (...)”, como

12 Company afirma que a partir dos anos 50, “(...) speed and montage were degenerating from the promise of mass mobilization into mass distraction. The accelerated image world began to feel dehumanizing, repetitive and monotonous. In this context slowness, the deliberate refusal of speed, became central in vanguard art and culture and we can see this change of pace both in photography and cinema.” (Company, 2008, p. 36).

afirmou Deleuze olhando o cinema de Ozu e o de Antonioni; a forma não muda, não passa. É o tempo, a imagem-tempo que dá àquilo que muda a forma imutável onde se produz a mudança. (Deleuze, 2006)¹³.

“O que define o cinema moderno é um vai-e-vem entre a palavra e a imagem”¹⁴ – sobre Texto e Imagem

A relação intrínseca e plural entre a palavra e a imagem tem sido objeto de ampla e aturada reflexão transdisciplinar, muito presente no pensamento contemporâneo, nomeadamente nos domínios da história e teoria da arte. A imagem “não constitui um império autónomo e cerrado, um mundo fechado sem comunicação com o que o rodeia” (Metz, 1973, p. 10). A imagem tem que ser lida, decodificada e apela a uma participação ativa, inteligente e sensível; se o vídeo é uma fotografia com tempo e movimento, como disse Daniel Blaufuks, então, como ele, e por extensão, podemos afirmar que o vídeo é um texto (Blaufuks, 2008). Em si mesmo uma linguagem, o vídeo promove um encontro, um diálogo, condição *sine qua non* da sua concretização e da atribuição de significados. Como sugere John Tagg em *The Burden of Representation*, à semelhança de outros sistemas próximos da linguagem, as fotografias podem ser objeto de inúmeras e distintas análises, enquadradas em fórmulas e esquemas mentais convencionados, mas não devemos subestimá-las a construção meramente retórica, devido à sua carga de imprecisão e ambiguidade, sob pena de se cristalizar uma separação rígida entre o visual e o textual, separação que será sempre fictícia (Tagg, 1988)¹⁵. O trabalho de João Penalva é sobremaneira revelador deste diálogo e desta constante transposição e interação entre imagem e texto e ambos os universos se equilibram e se enriquecem, como em *Kitsune*, onde é difícil imaginar simbiose mais perfeita do que a que nos é dada a admirar e a refletir: Penalva baralha, lança os dados, faz *bluff*, e nós, espectadores ativos, como ele próprio reclama, olhamos, lemos, vemos e, quantas vezes, imaginamos as nossas próprias histórias.

13 Antonioni distinguia uma perceção ocidental, onde ao “horizonte banal” do homem se associa um “horizonte cosmológico, inacessível”, e uma perceção japonesa, onde “é um só horizonte que liga o cósmico e o quotidiano (...)” (Deleuze, 2006)

14 Marion Vidal, citada por Gilles Deleuze, *op. cit.*, 316.

15 A propósito, recordo mais uma vez as palavras de Christian Metz: “A oposição brutal do «visual» e do «verbal» é simplificadora, pois exclui todos os casos de intersecção, de sobreimpressão ou de combinação.” (Metz, *op. cit.*, 17). Ainda no mesmo sentido, ponderemos a interessante comparação que W. J. M. Mitchell estabelece: “The domains of word and image are like two countries that speak different languages but that have a long history of mutual migration, cultural exchange, and other forms of intercourse.” (Mitchell, 2003, p. 53).

Em Penalva, a fronteira entre a imagem e o texto é de tal forma ténue que arrisco nomeá-la como um território de grande coesão mas de extrema permeabilidade; em *Kitsune*, é difícil pensar a imagem sem o texto, sem aquele texto, mas o inverso não é mais fácil de imaginar. Se as palavras podem parecer muito mais ricas do que a imagem, na sua aparente fixidez, a verdade é que os dois domínios se enriquecem mutuamente, entretecendo a metáfora a que *o espírito da raposa* conduz – metáfora da infância, da velhice, da memória, da sabedoria, da vida. Palavras e imagens são constantemente transportadas, ora na torrente verbal daqueles dois homens que se encontram por acaso, ora no desafio que o nevoeiro impõe, recordando-nos Boris Groys quando refere, exatamente, essa constante negociação que se estabelece entre o texto e a imagem, essa “fronteira constantemente atravessada em ambas as direções” (Groys, 2011, p. 108)¹⁶. No domínio do texto, é particularmente relevante a evidência que ele adquire em *Kitsune*, como já anteriormente acontecera em *336PEK*, sendo que, além de distintos na língua falada - o japonês e o russo – o carácter monológico daquele é em *Kitsune* substituído pelo diálogo. O texto é construído como legenda, sobrepondo-se, como tal, à imagem e estabelecendo, assim, uma nova relação som e imagem: “uma das possibilidades de manipulação da imagem é a de ser ela a traduzir o som” o que é, segundo o pensamento do artista, a experiência particular da legendagem¹⁷. As legendas são fragmentos do texto, com uma duração precisa, uma coleção de legendas em inglês, depois traduzidas para japonês, para serem lidas por atores japoneses. A propósito de *336PEK*, Penalva afirmou: “Estes processos de inversão e desdobramento assemelham-se muito com o modo como as histórias são contadas (...) perdendo um pouco e ganhando outro tanto de cada vez que alguém as conta” (Penalva, 1999, p. 24). Afirmá-lo-ia também, naturalmente, para *Kitsune*.

Sobre o minucioso trabalho de legendagem, o artista contou a Nuno Crespo que a sua experiência da cultura japonesa foi sempre mediada pela legenda, criando, assim, “três vozes diferentes: a voz do filme, a voz sem personagem da legenda e a voz de quem lê a legenda”, acrescentando ainda que o fascínio que desenvolveu pelo Japão surgiu, em

16 “Hence we can neither say that the border between image and language can be stabilized – because it is constantly crossed in both directions – nor can one say that this border can be abolished or deconstructed. Instead, this border is constantly negotiated; words and images are constantly transported, imported and exported. And in many respects, the economy of this trade has been the true engine of the development of art in the past decades.” Boris Groys, “The Border between Word and Image” (pp.94-108), in *Thory, Culture & Society*, 2011, vol. 28, nº 2, p. 108.

17 “[A experiência da legendagem está], de tal forma banalizada que já ninguém dá importância à complexidade da sua fabricação, nem ao facto de o que se lê nas legendas ser uma tradução, uma versão em segunda mão” (Penalva, 1999, p. 24).

grande medida, pelo facto de que, não acedendo diretamente à língua, ter de fazê-lo por acesso puramente visual – “é um filme sem legendas passado numa língua que não falo.” Podemos talvez concluir, como Nuno Crespo o faz, ao afirmar que a imagem surge a montante da palavra. Penalva parece concordar: “Os textos são sempre escritos por mim, mas começo quase sempre pela imagem” (Penalva, 2011).

“The truth is not at the center of the labyrinth. The truth is the labyrinth.”¹⁸ – sobre Realidade e Ficção

“Onde começa a ficção e termina a realidade? O que é que é verdadeiro e o que é que é falso?”¹⁹ Estas são interrogações que Isabel Carlos colocou a propósito de *Personagem e Intérprete*; porém, tais questões atravessam toda a obra de João Penalva e a sua pertinência é recorrente. No contexto de uma outra exposição no CCB, numa longa entrevista/conversa, conduzida por Andrew Renton, com o sugestivo título “Portanto, continuas a não acreditar em mim...”, a páginas tantas, Renton lança a questão: “Mas qual é a verdadeira história?” e dirigindo-se diretamente ao artista: “Poderia perguntar o mesmo sobre cada um dos teus projectos” (Renton, 1999). Vemos pois como é ténue a linha que separa (ou que une...) o que tomamos como realidade e o que atribuímos à ficção – “um deslize entre conceitos”, como lhe chamou Ruth Rosengarten, noutra entrevista a Penalva, sendo que, na maioria das vezes, não nos sentimos capazes de encontrar essa linha, decifrar o “truque” ou saber onde ele está. Duvidamos, desconfiamos, mas acreditar é sempre muito mais sedutor...²⁰

A relação da imagem com o seu referente, com aquilo que entendemos por realidade, revelou-se sempre uma questão central e incontornável, e qualquer tema que possamos abordar relativo à imagem fotográfica (ou videográfica) dependerá de um entendimento face a esta questão ubíqua. “É no artifício que a fotografia se vai fazer verdadeira e atingir a sua própria realidade interna” (Dubois, 1992, p. 36), concretizando a afirmação da expressão autoral ou de emancipação

18 Damian Sutton, *Photography, cinema, memory : the crystal image of time*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, p.127

19 Isabel Carlos, comissária de *Initiare*, catálogo da exposição com o mesmo nome, realizada no CCB, em 2000, por ocasião da apresentação pública da coleção de arte contemporânea do IAC – MC.

20 Recordo aqui as palavras de Tom Gunning em “What’s the Point of an Index? or, Faking Photographs”: “I use the word ‘truth claim’ because I want to emphasize that this is not simply a property inherent in a photograph, but a claim made for it (...);” e o autor acrescenta: “Rather my point is that the practice of faking or counterfeiting can only exist when true coin of the realm exists as well.” www.clas.ufl.edu/users/burt/.../157_039-050.pdf. (Consulta efetuada em Maio de 2014)

do autor: não se trata de reproduzir as coisas tal como elas são, mas propor um olhar próprio sobre essas mesmas coisas. Claro que no caso de João Penalva, a complexidade das suas obras, de que *Kitsune* é apenas exemplo, requer uma reflexão muito mais abrangente do que a simples interpretação autoral sobre analogia ou mimese²¹. Aliás, em *Kitsune* não é só a imagem visual que está em causa; é também a textual que nos interpela e, outras vezes, é o próprio conceito da obra, como em *Colecção Ormsson*, prodígio de virtuosismo imagético e narrativo. Como já Aristóteles admitia na sua *Poética*, “Introduziram-se num poema coisas impossíveis. É um erro. Mas deixa de o ser, se o poeta atinge o fim próprio da sua arte...”, adiantando mais à frente: “As infracções à verdade, numa palavra, as mentiras, ficariam assim justificadas por aquele que é o primeiro objectivo do poeta: fazer-se ouvir, ou ler”²².

Sabemos como a imagem fotográfica acontece ou resulta da relação transformadora entre um referente determinado no espaço e no tempo, e uma perspetiva única e individual por trás da objetiva; sabemos também como em *Kitsune* a visualidade é ficcionada, tão ficcionada quanto a oralidade daquelas duas vozes sem rosto que poderão ser, afinal, dois alter egos de Penalva assumindo aqui o papel tão seu, de contadores de histórias. Guy Brett convoca um pensamento de Óscar Wilde para tentar uma aproximação possível ao processo criativo de Penalva: “um homem é menos ele próprio quando fala em nome da sua pessoa; dêem-lhe uma máscara e ele dir-vos-á a verdade” (Brett, 2001, p. 47). É o próprio João Penalva que nos diz também: “todas estas personagens podem apenas ser construídas a partir da minha própria experiência, quer real, quer imaginada.” (Penalva, 1999, p. 23) Perante esta questão, autoriza-o o próprio artista, é legítimo recordar Pessoa e os seus inúmeros heterónimos; Penalva conta, a propósito, ter ficado perplexo quando descobriu a heteronímia de Pessoa e que, mais tarde, aquele sentimento de espanto acabou por transformar-se “numa aceitação completa e libertadora”, passando a encarar aquele gesto de (des)personificação e multiplicação como “o mais natural dos comportamentos num artista”. Conta-nos também que não lê Pessoa há mais de trinta anos, e aponta uma diferença constitutiva que pode ou não afastar-nos do paradoxo de Óscar Wilde: “eu quero ser uma

21 Como Penalva não perde qualquer oportunidade de nos surpreender, na última exposição realizada numa galeria de Lisboa (2014), apresentou um conjunto de fotografias em tamanho real, de troços do pavimento londrino, nas imediações do seu estúdio, identificando-os pelo respetivo código postal adjacente, permitindo assim ao espectador, confirmar a veracidade desses pavimentos no Google Maps. Não há truques (?), pelo contrário, o artista fornece informação suficiente para comprová-lo.

22 Aristóteles, citado por Cesare Segre, “Ficção”, *Enciclopédia*, vol. 17, Literatura-Texto, Einaudi, INCM, 1989, pp. 43-44.

nova pessoa em cada novo trabalho” mas “não me dou o tempo de desenvolver uma personagem que dure mais do que um trabalho.” Ainda no mesmo sentido, Penalva confessa a Andrew Renton: “Quero ser tantos espíritos quantos me for possível. Tanto melhor se não me reconhecer. Melhor ainda se tu também não me reconheceres” (Penalva, 1999, p. 23).

**“O visitante, o espectador, é alguém indefinível e único. Felizmente.”²³
– sobre Criação e Recepção.**

As obras de Penalva desafiam o espectador mais ocioso, solicitam a sua disponibilidade, a sua partilha, até o seu entusiasmo. Mas como? Ambientando-o, despertando a sua curiosidade, provocando-o, seduzindo-o, questionando-o, fazendo-o acreditar que “*two makes one better*”²⁴ e que a obra precisa do espectador, para se aproximar da vida. Cada um de nós, espectadores atentos e não meros consumidores de factos artísticos, expositivos ou performativos, terá a sua própria experiência, no aguçar dos sentidos, no aguilhão da curiosidade, no turbilhão das associações, na necessidade de seleccionar, na vontade de atribuir significado(s) à obra: “Vejo, sinto, portanto reparo, olho e penso.” (Barthes, 2008, p. 30). No contexto da última exposição antológica de João Penalva no Centro de Arte Moderna, o artista disse a Nuno Crespo: “é indispensável que o espectador não seja passivo, mas também é preciso dar-lhe o material necessário para que a sua criatividade surja naturalmente.”²⁵ Penalva compromete-se e dialoga com o público antes mesmo de ‘entrar em campo’ e, por isso, quando nos encontramos perante uma obra sua, sentimos que já estava à nossa espera: para a deslocarmos, para nos deslocarmos, para nos demorarmos. E, por fim, talvez “se extraia a inalienável certeza de que o que separa a realidade da ficção não é mais do que um acerto perceptivo” (Marchand, 2011, p. 26).

Em *Kitsune*, é imediato o envolvimento do espectador com a paisagem, com as vozes que não entendemos mas que nos atraem, com a história e as histórias de raposas metamorfoseadas que desafiam a curiosidade e as nossas memórias; como diz Penalva, sentado no escuro, o

23 João Penalva, “Portanto, continuas a não acreditar em mim...”, João Penalva, 1999, p. 71.

24 Aproprio-me do título do texto de Ruth Rosengarten, “Two makes one better”, do catálogo, *João Penalva*, Porto: G. Atlântica, 1990.

25 Nuno Crespo, “João Penalva a três vozes”, crítica à exposição *João Penalva. Trabalhos com Texto e Imagem*, FCG – Centro de Arte Moderna, “Ipsilon”, *Público*, 20 de Julho de 2011. As três vozes a que o título alude são: a voz do texto, a voz das imagens/objetos e a voz do espectador.

espectador está exposto a “uma experiência pessoal de completude”. Guy Brett, discorrendo sobre os públicos de Penalva e o lugar da sua obra, admite que a galeria, o museu ou o espaço informal que o artista cria, são apenas “géneros de lugar”, formas de mediação de que ele se serve e se apropria em sentidos diversos, concluindo que os “muitos espíritos” que este “deslumbrante e prolífico artista, contador de histórias” pretende realizar, “implica os muitos espíritos que o público encerra.” (Brett, 2001, p. 50) Ver *Kitsune* será sempre uma experiência, a tal experiência de completude de que nos fala João Penalva.

Bibliografia

- Baudelaire, C. (2006). *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Veja.
- Belting, H. (2011). *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Berger, J. (2011). *Modos de Ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Blaufuks, D. (2008). *O Arquivo, um álbum de textos*, Lisboa: Vera Cortês agência de arte.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- Brett, G. (2001). "Ser público de Penalva " in *João Penalva*, Lisboa: MC – IAC, Milão: Electa.
- Campany, D. (ed.) (2003). *Art and Photography*, Londres: Phaidon Press.
- Damish, H. (2010). *O Fotográfico*, Barcelona: G. Gili.
- Deleuze, G. (2006). *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*, Lisboa: KKYM.
- Dubois, P. *O Acto Fotográfico*, Lisboa: Vega.
- Fernandes, J. (2006). *Diálogo entre João Fernandes e João Penalva*, Porto: Fundação de Serralves.
- Gisbourne, M. (2001). "Na ausência de Absalão", in *João Penalva*, Lisboa: MC – IAC, Milão: Electa.
- _____. "Narrative of the Senses", in João Penalva, *Clock and Teach Touch*, Londres: Public Art Development Trust, 2000.
- Groys, B. (2011). "The Border between Word and Image", *Theory, Culture & Society*, vol. 28, nº 2, pp. 94 – 108.
- Gunning, T. (2008). "What's the Point of an Index? or, Faking Photographs", www.clas.ufl.edu/users/burt/.../157_039-050.pdf
- Hasegawa, Y. (2001). "Uma conversa em Londres", in *João Penalva*, Lisboa: MC – IAC, Milão: Electa.
- Kelsey, R., Stimson, B., (ed.) (2008). *The Meaning of Photography*, Williamstown Mass: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Lapa, P. (2001). "João Penalva, a repetição contra a lei", in *João Penalva*, Lisboa: MC – IAC, Milão: Electa.

Marchand, B. (2011). “Ilusão como verdade como ficção: “Violette Avéry e Pavlina e o Dr. Erlenmeyer”, in *João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem*, Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

Mitchell, W. J. T. (2003). “Word and Image”, in Robert Nelson and Richard Shiff (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago Press.

Renton, A. (1999). “Portanto, continuas a não acreditar em mim...”, conversa com João Penalva in *João Penalva*, Lisboa: Centro Cultural de Belém.

Rosengarten, R. (1999). “Da pintura para a ficção”, conversa entre João Penalva, in *Arte Ibérica*, nº 21, pp. 22 – 26.

Stiegler, Bernard *La technique et le temps 3 Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris : Éditions Galilée, 2001.

Sontag, S. (1986). *Ensaaios sobre Fotografia*, trad. J. A. Furtado, Lisboa: Dom Quixote.

Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation*, Minneapolis: Minnesota University Press.

Vargas, C. (2012). “El espíritu del cuencuentos: el cine de João Penalva”, Francisco Salvador Ventura (Ed.), *Cine y autor*, Santa Cruz de Tenerife: Intramar Ediciones, pp. 139-153.

Wenders, W. (2010). *A Lógica das Imagens*. Lisboa: Edições 70, 2010.

Withers, R. (2011). “Conversando com as palavras em Penalva”, in *João Penalva Trabalhos com Texto e Imagem*, Fundação Calouste Gulbenkian e Kunsthallen Brandts.

Catálogos

Initiare. (2000) Lisboa: Centro Cultural de Belém, MC – Instituto de Arte Contemporânea.

João Penalva (1990). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna.

João Penalva (1995). Porto: Galeria Pedro Oliveira.

João Penalva (1999). Lisboa: Centro Cultural de Belém.

João Penalva (2005). Porto: Museu de Serralves – Museu de Arte Con-

temporânea, Budapest: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Dublin: Irish Museum of Modern Art.

João Penalva (2007). Mead Gallery, The University of Warwick.

Pavlina e o Dr. Erlenmeyer (2010). Lisboa: Chiado 8 – Arte Contemporânea, Culturgest.

João Penalva. Trabalhos com Texto e Imagem (2011). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna e Odense: Kunsthallen Brandts.

Endereços eletrónicos

<http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=290128>

<http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=322>

<http://www.artecapital.net/exposicao-282-joao-penalva-pavlina-e-o-dr-erlenmeyer>

<http://www.artslant.com/ber/articles/show/29140>

<http://artificialimage.de/joao-penalva/>

<http://www.kunstaspekte.de/index.php?action=termin&tid=56718>

<http://psgallery.wordpress.com/every-portrait-tells-a-lie/>

http://www.porta33.com/acervo/content_acervo/joao_penalva/joao_penalva.html

10

A paisagem nos filmes de Salaviza: entre o fundo e a cena

Helena Pires

Introdução: a noção de paisagem

São múltiplos os entendimentos da paisagem. No quadro da arquitetura, da geografia, da filosofia ou da história da arte, entre outras disciplinas, reclama-se o termo para designar, consoante as abordagens, objetos de natureza muito diversa, gerando-se inevitavelmente ambiguidades de sentido. Importa assim, antes de mais, clarificar, tanto quanto possível, a noção de paisagem de que parto. A paisagem não se cinge a um elemento isolado, nem se confunde com o território ou com o ambiente, tão pouco com a simples representação do espaço. A noção surge designada em diversas línguas como um sufixo que se acrescenta, nomeadamente, à palavra “pays” ou “land” (*pays - paysage; land-landscape; land- landschaft*). Os Romanos, pode admitir-se, e tal como defende Augustin Berque (2011b), já tinham sensibilidade e pensamento *paisageiros*. Usavam as palavras *topia*, associada à pintura (e jardins) e *loci*, associada ao ambiente, referindo-se com ambas à sua própria cosmofania. Embora nesta altura já pudéssemos falar da apreciação estética do ambiente (*loci amoeni*), Berque (*Idem*) defende, porém, que tal não significa uma reflexão explícita sobre a “paisagem”, isto é, um pensamento *sobre a paisagem*. Segundo o autor, a noção de paisagem encontra-se tanto mais instruída quanto se verifica a exis-

tência, em cada sociedade, dos seguintes critérios empíricos: alguma literatura elogiando a beleza dos lugares; uma toponímia indicando a valorização visual do ambiente (Bellevue, Beloeil, Mirabeau ...); jardins de recreio; uma arquitetura orientada para o gozo de uma bela vista; pinturas de meio ambiente; uma ou mais palavras para designar a “paisagem”; e ainda uma reflexão explícita sobre a paisagem.

Na cultura ocidental, o termo só viria a sofisticar-se, segundo alguns autores, a partir do século XVII, tendo desde logo sido definido por associação à pintura. Anne Cauquelin (1989) problematiza a noção de paisagem, precisamente, partindo da sua inscrição entrecruzada com a história da pintura, discutindo-a enquanto “invenção” que enforma a experiência do visível. Segundo a autora, aquilo que define a paisagem enquanto tal é a sua autonomização, a sua libertação da função narrativa que a representação do espaço, e nomeadamente a representação do espaço natural na pintura, serve. A partir de uma dada altura, o cenário, no quadro, deixa de cumprir a simples função de fundo, isto é, deixa de ter um papel periférico (*parergon*) em relação à figuração central, representada em primeiro plano (*ergon*) e torna-se, por si, o motivo principal da representação. Cauquelin refere mesmo a *Tempestade*, datada de 1415, de Giorgione, como um marco fundamental que já prenuncia esta transformação. Deixando de ser uma mera coordenada da acção, o espaço assume assim o carácter de paisagem, ao tornar-se, por si, o alvo central do olhar.

É em aproximação a este entendimento estético da paisagem que me situo, no reconhecimento do meio *enquanto* paisagem, isto é, do meio que se manifesta ao olhar. Também A. Berque (2013b), tendo procurado ao longo de muitos anos elucidar a noção de paisagem, nomeadamente comparando a cultura ocidental com a China e o Japão, acaba por sugerir a expressão “*en tan que*”, decorrente de Heidegger, para delimitar o conceito, referindo-se à visão do meio ambiente como um “momento estrutural” segundo o qual o meio é função do sujeito e o sujeito é função do meio. Este duplo movimento é designado por “mediância”. O meio “manifesta-se” pois a uma certa existência e “na ocorrência manifesta-se enquanto paisagem” (Berque, 2013b). Sujeito e objeto surgem assim reunificados, contrariando-se o dualismo moderno que os separa. Reconhecendo a *trajetividade* (realidade que não é nem estritamente objetiva nem estritamente subjetiva), Berque (2013a) aproxima assim a noção de paisagem à “visão do meio”.

Pensar a paisagem significa colocar o enfoque no olhar, numa dada visão do mundo. O que significa não apenas ver um lugar, tal qual ele é para nós, mas sobretudo ver a partir de um lugar, o lugar do sujeito, da

consciência de si e do corpo próprio. Ver e vermo-nos: “Toda a percepção exterior é imediatamente sinónimo de uma certa percepção do meu corpo como toda a percepção do meu corpo se explicita na linguagem da percepção exterior” (Merleau-Ponty, 2001, p. 239). Trata-se de um olhar que se firma na distância, na visão de conjunto, mas também na possibilidade da visão do detalhe, e que simultaneamente nos devolve o olhar sobre nós mesmos.

O mundo que a paisagem transforma em mundo visto é, desde cedo, entendido como mundo natural. A ideia de paisagem, na verdade, esteve sempre intimamente ligada à ideia de Natureza. Na literatura/poesia, e na pintura anterior ao Renascimento, desde a antiguidade, a ideia de Natureza e o sentimento de ligação à natureza são já convocados. Não é a relação entre a ideia de paisagem e a ideia de natureza que, neste texto, importará contudo discutir ou aprofundar. Procurar-se-á antes relevar, em particular, o acto de ver, pensar e representar o mundo, quer se trate de um mundo “natural” ou não, a partir de um ponto situado no espaço-tempo concretos. A paisagem poderá entender-se, neste sentido, enquanto exercício duplo de apreensão e compreensão do mundo visível, a partir de uma relação fenomenológica com esse mesmo mundo. É curioso notar que já em Kant o acesso aos fenómenos se processa de dois modos, se bem que não conjugáveis entre si: a apreensão (análise, conhecimento) e a compreensão (imaginação, síntese) (cf. Molder, 2014).

Sobretudo, a paisagem não deverá confundir-se com o território, com o objecto referencial do olhar, tal qual é. Recorrendo uma vez mais a Cauquelin (2000), podemos dizer que a paisagem é pelo contrário uma invenção, porque decorre da imaginação, da nossa capacidade de estabelecer ligações entre as coisas vistas. E essa capacidade é potenciada pela ‘artialização’, a função de mediação que a arte em especial desempenha, enformando a nossa visão, dando forma à nossa percepção, quer no que se refere à relação com o mundo *in situ*, quer através da representação desse mundo, *in visu* (Roger, 2011). Tais ligações não são pré-existentes ao olhar. Não estão lá, pairando entre as coisas, na expectativa de serem descobertas.

A paisagem é ainda um ato criador do olhar, nos termos de Simmel (2011), constituindo-se através de duas operações: recorte e recomposição. Num primeiro momento, segundo o autor, é da possibilidade de seleccionar uma “porção de natureza” que a paisagem decorre. Num segundo, importa a consolidação dos diversos elementos numa nova unidade, a qual não se confundindo com a ideia de infinitude associada à natureza, remete ainda assim para essa mesma ideia.

É na modernidade que a paisagem se reinventa em articulação com a experiência de vida urbana. A experiência da cidade é a experiência da transformação, de uma nova relação com o espaço e com o tempo. Sobre uma tal experiência pronunciou-se Baudelaire, nomeadamente em *O Pintor da Vida Moderna*, ou mais tarde Benjamin, em diversos dos seus textos. O mundo a ver é então um mundo em mudança e o lugar a partir do qual se vê é um lugar móvel. Os novos ritmos urbanos contrariam a possibilidade de fixação do corpo e, como tal, a possibilidade de contemplação partir de um ponto estável. A deambulação permite ainda assim a observação atenta, o ver de perto, a análise do detalhe, e a experiência urbana aproxima-se, muito embora de modo inverso, a uma experiência cinemática (Friedberg, 1993).

Hoje, torna-se urgente repensar a noção de paisagem, e em particular a paisagem urbana. Urge sobretudo redescobrir o horizonte, em resposta ao fechamento, à desterritorialização operada pela experiência tecnológica, na sequência, nomeadamente, do efeito de ecrânização do espaço público. A necessidade de pensar a paisagem urbana impõe-se pois como possibilidade de reatar a comunicação com o meio. Isto é, como possibilidade de projecção do olhar sobre o mundo, de entrega à experiência de *dépaysement*, daquilo que se torna estranho ao olhar em virtude de uma observação atenta, apesar de ao mesmo tempo parecer familiar, adquirindo assim uma especial intensidade. E ser capaz de ver, de estabelecer ligações ou de criar conjuntos é contrariar a mera acumulação. Ou seja, é também estabelecer ligações com o outro, que nos vê ou pode ver, mesmo que a partir de um outro lugar, ou ainda, que partilha connosco a possibilidade de um campo de visão comum. Podemos assim admitir que a participação da esfera social é determinante na constituição da paisagem. Tratando-se a paisagem de uma realidade *trajetiva*, nos termos de Berque, isto é, de um fenómeno tanto objectivo como subjectivo, impõe-se a confirmação da realidade daquele que vê, bem como daquilo que é visto, no seio de uma dada esfera comum. Sobre a importância da esfera social, do comum como garantia de realidade, diz, precisamente, Hannah Arendt (2001, p. 38): “Nenhuma vida humana, nem mesmo a vida do eremita no meio da natureza selvagem, é possível sem um mundo que, directa ou indirectamente, testemunhe a presença de outros seres humanos”. Dito de outro modo, “a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade” (*Idem*: 64). A partilha de uma esfera comum não anula, porém, a singularidade dos pontos de vista: “embora o mundo comum seja o terreno comum a todos, os que estão presentes ocupam nele diferentes lugares, e o lugar de um não pode coincidir com o de outro, da mesma forma que dois objectos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço. Ser visto e ouvido por

outros é importante pelo facto de que todos vêem e ouvem de ângulos diferentes” (*Idem*: 72). Estes diferentes lugares a partir dos quais vemos e ouvimos um mundo comum determinam a *paisagem* enquanto realidade ao mesmo tempo partilhada e subjectiva.

Hannah Arendt aponta a deslocação do domínio público, outrora esfera de acção livre, para a esfera social, a partir da modernidade, onde os comportamentos individuais são subjugados pelo conformismo que caracteriza a sociedade de massas. A autora refere-se a uma “esfera curiosamente híbrida a que chamamos «sociedade», na qual os interesses privados assumem importância pública” (*Idem*, p. 49). A existência individual encontra na esfera pública a sua garantia de realidade, ao mesmo tempo que a acção e o discurso deixam de constituir a sua função primordial. Arendt faz-nos ainda notar que ao declínio do domínio público, enquanto esfera sobretudo vocacionada para o exercício da acção e discurso no sentido político, corresponde, simultaneamente, o declínio da esfera privada, uma vez que na modernidade é dada visibilidade pública a matérias outrora de carácter estritamente privado. A singularidade individual é resguardada no âmbito daquilo que passa a designar-se por esfera de intimidade. Diz a autora: “Aquilo a que hoje chamamos privado é um círculo de intimidade cujos primórdios podemos encontrar nos últimos períodos da civilização romana, embora dificilmente em qualquer período da antiguidade grega, mas cujas peculiares multiformidade e variedade eram certamente desconhecidas em qualquer período anterior à era moderna” (*Idem*, p. 52). Sobre a privacidade dita moderna, recorrendo ainda a Arendt, podemos assim afirmar que “a reacção rebelde contra a sociedade, no decorrer da qual Rousseau e os românticos descobriram a intimidade, foi dirigida, em primeiro lugar, contra as exigências niveladoras do social, contra o que hoje chamaríamos de conformismo inerente a toda a sociedade” (*Idem*, pp. 53-54).

Poderá procurar correlacionar-se, sendo assim, a noção de paisagem, tal como entendida, e as definições de público e privado, segundo Arendt. Antes de mais, importará reconhecer o carácter híbrido da paisagem, em aproximação à natureza ao mesmo tempo pública e privada que a esfera social convoca. Enquanto a paisagem se constitui, por um lado, na possibilidade de uma visão comum do mundo (seja nomeadamente pela expressão material, que remete para um código cultural partilhável, de um mesmo visto por todos, seja pela *artificialização* que enforma o olhar, tratando-se em ambos os casos de uma visão coletiva e mediada sobre o mundo), ela decorre, por outro, de um olhar particular sobre esse mesmo mundo. Deste modo, a invenção do individualismo, na modernidade, tanto contraria o risco de conformi-

dade social, como está na gênese da própria invenção da paisagem, nos termos de Simmel e outros.

Setting ou landscape?

Quand donc a-t-il surgi comme notion, comme ensemble structuré ayant ses règles de composition, comme schéma symbolique de notre proche contact avec la nature?

De bons auteurs situent sa naissance aux environs de 1415. Le paysage (mot et notion) nous viendrait de Hollande, transiterait par l'Italie, s'installerait définitivement dans notre sprits avec la longue élaboration des lois de la perspective, et triompherait de tout obstacle quand, existant pour lui-même, il échape à son rôle décoratif et occupe le devant de la scène

Anne Cauquelin

Reflectindo sobre a noção de paisagem, Anne Cauquelin (2000) problematiza a sua gênese, no contexto da pintura, associando-a à progressiva autonomização do “fundo” decorativo que se transforma no alvo central da representação. Usualmente confinada à sua função de cenário, enquadrando as figuras principais da cena, a “paisagem” avança sobre o primeiro plano da imagem, libertando-se assim, segundo a autora, da sua subordinação à narrativa.

Por sua vez, Lefebvre (2006), em *Landscape and Film*, retoma a discussão sobre o papel da paisagem no quadro da cultura visual, debruçando-se, especificamente, sobre o cinema. Lefebvre (*Idem*) propõe a diferenciação entre dois termos, através dos quais procura dar conta da ambivalência de funções de que a linguagem do cinema, na sua dimensão espaço-temporal, se reveste: *setting*, por um lado, e *landscape*, por outro. Ao *setting* corresponde a subordinação do espaço à narrativa, isto é, à acção e às personagens. O *background* da cena é, neste caso, periférico e acessório (*parergon*). À paisagem ou *landscape*, por outro lado, corresponde a afirmação daquilo que em lugar de ser percebido à margem do centro da representação, à margem da acção (*ergon*), é percebido independentemente da sua função diegética, enquanto uma espécie de unidade de espaço-tempo, suspensa, que acolhe a atenção do espectador.

É assim que, em alguns filmes, mesmo as sequências de vistas panorâmicas, como acontece com as vistas de Monument Valley nos wes-

terns de John Ford, não deixam de se subordinar à ação, servindo sobretudo de coordenadas espaciais que servem o enquadramento de uma determinada narrativa. Enquanto noutros, de que é exemplo o *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, a paisagem, apesar de inicialmente comprometida com a função narrativa, acaba por se libertar dessa mesma função, impondo-se ao olhar da personagem central na sua autonomização, desprendida enquanto signo da sua ligação com o universo referencial e, como tal, significando-se a si mesma. Em *Blow Up*, esta oscilação entre *setting* e *landscape*, tal como argumenta Lefebvre (2006), é especialmente expressiva, uma vez que aí se encontra metaforizada a transformação da paisagem que, do seu papel estritamente narrativo, servindo de veículo à análise, à apreensão do detalhe e, por fim, permitindo o acesso ao conhecimento (importa, à partida, desvendar um mistério), passa à sua revelação enquanto forma auto-referencial, ganhando mesmo uma aparência que a afasta aos poucos do figurativo e a aproxima da arte abstrata.

João Salaviza

João Salaviza, cuja obra iremos abordar neste capítulo, é um jovem realizador português, nascido em 1984 em Lisboa, tendo estudado na Escola de Teatro e Cinema em Lisboa e na Universidade de Cinema de Buenos Aires. Da sua filmografia fazem parte as seguintes curtas: *Duas Pessoas* (2004), *Arena* (2009), *Casa Na Comporta* (2010), *Hotel Müller* (2010), *Cerro Negro* (2011) e *Rafa* (2012), assim como o documentário *Strokkur* (2011). O realizador acumula diversos prémios. Com *Duas Pessoas*, em 2005 ganhou o Grande Prémio Take One no Festival de Vila do Conde e o Prémio de Melhor Realização no Festival de Curtas-Metragens de Oeiras. Em 2006 ganhou o Prémio de Melhor Ficção no Hyperion de Budapeste. A 24 de maio de 2009 o seu filme *Arena* ganhou a Palma de Ouro para curta metragem do Festival de Cannes na edição de 2009 do festival, sendo o primeiro filme português a conseguir tal distinção. A 18 de fevereiro de 2012 o seu filme *Rafa* venceu o Urso de Ouro para a melhor curta metragem do Festival de Berlim.

Trilogia: Arena-Cerro Negro-Rafa (sinopses¹)

Arena

Mauro vive em prisão domiciliária. As tatuagens ajudam-no a queimar o tempo. Três putos do bairro aproximam-se da sua janela. Lá fora, o sol bate com a força do meio-dia.

1

Conforme os termos de Midas Filmes.

Cerro Negro

Anajara regressa do trabalho ao amanhecer. Hoje não poderá deixar luri na escola. A setenta quilómetros de casa, Allison espera pela mulher e o filho. Hoje é dia de visita na prisão de Santarém.

Rafa

Às seis da manhã Rafa descobre que a mãe está detida pela Polícia. Na mota de um amigo, cruza a ponte e vai para uma esquadra no centro de Lisboa esperar pela sua libertação.

A paisagem em Salaviza

De seguida iremos partir da análise da trilogia de Salaviza para, de acordo com o proposto, equacionarmos o modo como na referida obra se opera uma permanente deslocação do *topos* para a paisagem, ou antes, tendo por base as noções de Martin Lefebvre, do *setting* para a *landscape*. Para tal, seleccionámos os seguintes eixos de análise: *tempos mortos*; *paisagem vista e paisagem vivida*; *a paisagem, a cidade e o cinema*; *a intimidade e o espaço público*.

Tempos mortos

São múltiplos os recursos usados pelos realizadores que sugerem a autonomização da paisagem. Nomeadamente os designados “tempos mortos” (*temps morts*), que podem ser entendidos por analogia com as naturezas mortas na pintura. A este propósito, Salaviza interroga: “sempre que se fala de vazio, de uma natureza morta, da ideia de espaço vazio, normalmente estamo-nos a referir a quê? À ausência do homem, portanto logo aqui há uma espécie de perversão na noção de vazio como se fosse preciso o homem para encher qualquer coisa... eu questiono o que é este vazio, no cinema, ou na pintura ou nas artes performativas...”². A ausência de presença humana não significa, segundo o realizador, a dispensa de um rasto, uma marca indiciadora capaz de remeter, em última análise, para uma diegese íntima, uma dada *psicogeografia* (Bruno, 2007). Sobre a importância dos espaços vazios, refere Salaviza: “Nos meus filmes eu gosto muito de sentir que a presença da câmara está ali para observar as coisas a acontecerem, mas não necessariamente numa lógica que seja puramente narrativa no sentido clássico... em que há uma personagem que vai do ponto A ao ponto B e a voz da narração de algum modo acompanha a movimentação dessa personagem. Mas há muitos momentos que me

² Em entrevista concedida à autora, para efeito de redacção do presente artigo, e realizada em Lisboa, a 9 de outubro de 2014. O conteúdo desta entrevista, recorrentemente citado ao longo do texto, foi um ponto de partida fundamental para a reflexão que aqui se propõe.

interessam em que simplesmente as personagens desaparecem e o espaço continua a refletir”³. Considerando o cinema como uma arte arqueológica, o realizador esclarece que o espaço vazio acaba sempre por indiciar, precisamente, “a presença humana”, ou ainda os “traços, o rasto”. Acrescenta Salaviza: “a marca, os vestígios estão sempre presentes nas coisas do mesmo modo que a nossa pele é uma história viva de quem nós fomos, de coisas pelas quais passámos”⁴.

Em Salaviza, podemos a este propósito brevemente dizer que, por um lado, o espaço geográfico não chega a sujeitar-se absolutamente à diegese. O “cenário” que se estende à acção parece negar persistentemente a sua função de simples décor⁵. Por outro, espaço e personagens, cena e cenário, se quisermos, surgem profundamente intrincados, revelando-se de algum modo indecomponíveis, inseparáveis entre si.

Os tempos mortos em *Arena* (na cena inicial, enquanto Mauro se encontra estirado sobre o sofá em sua casa e na cena final, na altura em que se distende no chão e se entrega descontraidamente à contemplação da paisagem), no *Cerro Negro* (na cena inicial em que Anajara se dirige à varanda com expressão de quem pensa em algo distante ou na cena final quando Allison direcciona o seu olhar para a janela do seu quarto na prisão, sugerindo que o seu pensamento se distende para lá das grades) ou ainda em *Rafa* (o compasso de espera na Praça da Figueira ou a passagem junto do Tejo, enquanto brinca, distraidamente, com o cão vadio) revelam uma paisagem íntima, a passagem de um panorama interior que se desloca subtilmente para fora, ganhando expressão na imobilidade aparente do espaço-tempo. Podemos entender estes intervalos de suspensão como fissuras em que se exercita uma certa liberdade de espírito. A distração será, neste caso, condição da liberdade individual, ao mesmo tempo que condição estruturante da experiência da paisagem. É na distração, na capacidade de nos deixarmos conduzir pelo nosso próprio pensamento que nasce a possibilidade de a paisagem, enquanto interface dinâmico do interior-exterior, acontecer. Como diz Joseph (1995, p. 27): “Pensar noutra coisa é muito mais do que neutralizar o espaço, abstrair-se do que há a fazer – na ocorrência da deslocação: é preservar essa distân-

3 Em entrevista concedida à autora, realizada em Lisboa, a 9 de outubro de 2014.

4 *Idem*.

5 Em entrevista publicada em Rua de Baixo, diz o realizador: “Interessa-me que a cidade de Lisboa não seja um pano de fundo mas uma espécie de organismo vivo, dinâmico que respira, que dorme, que acorda” (Edição Nº82, Julho, 2012). <http://www.ruadebaixo.com/joao-salaviza.html> (acedido a 11 de dezembro de 2014).

cia ao compromisso, decisiva se nós queremos permanecer capazes de acolher verdadeiramente o ocasional”.

Paisagem vista e paisagem vivida

Segundo Lefebvre (2006), há um persistente desacordo entre o entendimento da paisagem enquanto espetáculo de contemplação, na sua aproximação às artes visuais, em particular à pintura (dimensão espacial), e o entendimento da paisagem enquanto experiência vivida (dimensão temporal-narrativa). Diferente é a nossa conceção, uma vez que, tendo por base nomeadamente a teoria da perceção visual de Gibson (1986), partimos do princípio de que a paisagem vista, pressupondo um sistema perceptivo que necessariamente se operacionaliza em movimento, corresponde a uma paisagem que é, necessariamente, paisagem móvel e, como tal, vivida, uma vez experienciada por um ser movente ele mesmo: «um olho faz parte de um órgão dual, um par de olhos móveis, colocados numa cabeça que pode voltar-se, ela mesma ligada a um corpo que pode mover-se de um lado a outro». Como defende Bruno (2007), emoção e movimento (*e-motion*) são indissociáveis e não decorrem obrigatoriamente da natureza do tipo de imagem percebida, pictórica ou filmica.

Nos filmes de Salaviza, é peculiar a forma como se misturam a paisagem vista e a paisagem vivida. Ora as personagens se entregam, pontualmente, a uma espécie de *tempo parado*, deixando-se suspender por meio de uma visão que parece estender-se para lá dos limites do espaço físico⁶ (de que é exemplo a cena final de contemplação em *Arena*, protagonizada por Mauro, ou, em *Rafa*, a cena em que, fazendo um compasso de espera, Rafa brinca com um cão junto à margem do Tejo, votando-se de passagem à contemplação do rio), ora se encontram absolutamente imersas nas suas próprias cogitações interiores, e como tal fechadas ao ambiente envolvente (como é o caso em frequentes cenas de *Cerro Negro*). De um modo ou de outro, para Salaviza é fundamental a relação, quer seja de abertura ou de fechamento, entre as personagens e o espaço habitado: “O meu ponto de partida é sempre uma imagem ou uma relação mais especial entre uma personagem com a sua casa, com o seu bairro. No fundo, o meu ponto de partida é sempre o desejo de filmar alguém ou algum espaço”⁷.

6 A propósito da complementaridade entre o finito e o infinito que a cidade-paisagem convoca, segundo Serrão (2013, p. 171), a autora propõe a noção de espaço epifânico para designar a situação em que “o finito revela a infinitude para lá da finitude”.

7 Em entrevista publicada em Rua de Baixo (Edição Nº82, Julho, 2012). <http://www.ruadebaixo.com/joao-salaviza.html> (acedido a 11 de dezembro de 2014).

Falando de cinema, Salaviza estabelece uma comparação com a pintura. Como diz o realizador, isto acontece porque “o espaço se materializa dentro de um quadrado ou de um retângulo... isto é uma questão que remete necessariamente para a pintura que usava um suporte apesar de tudo semelhante”⁸. Salaviza refere-se, neste caso, às “naturezas mortas e paisagens onde não existe necessariamente a presença humana”⁹. Pelo contrário, no cinema, é essencial considerar a presença humana, numa relação vivida e tensiva com o espaço habitado. Diz o realizador: “eu acho que no cinema, pelo menos naquele cinema em que eu acredito, tem que existir uma espécie de tensão muito clara e muito visível entre as pessoas, a presença humana e o espaço ou a paisagem em seu redor”¹⁰. E ainda acrescenta: “eu gosto muito que essa tensão se materialize, vire uma espécie de limitação que o cinema tem, uma impossibilidade de fixar o presente, embora seja esse o grande sonho do realizador de cinema, mas é um sonho impossível, o de fixar o presente, porque o presente não existe”¹¹. Sobretudo, importa “que a tensão existente entre a própria câmara e o mundo esteja visível no próprio filme”¹². Salaviza recusa assim uma dicotomia clássica entre “o homem em movimento” e “um espaço estático”, para a qual terá contribuído um certo entendimento da pintura e mesmo do teatro “com as telas em fundo”. O realizador centra-se, pelo contrário, na possibilidade de o cinema nos permitir observar a permanente transformação das personagens e dos lugares, através de uma relação cujos termos nem sempre estão sincronizados entre si. O que quer dizer que se assiste, frequentemente, nos filmes de Salaviza, a um desfasamento entre o indivíduo e o espaço-tempo vividos. É disso exemplo *Cerro Negro*, na medida em que o contínuo movimento de deslocação de Anajara, por meio de transportes públicos (metro e autocarro), durante o percurso de Lisboa à prisão de Santarém, contrasta com a sua expressão (inexpressiva) de alheamento que parece sugerir a desligação do espaço-tempo presentes, em troca da deslocação do seu pensamento para um ponto imaginário e longínquo.

8 Em entrevista concedida à autora, realizada em Lisboa, a 9 de outubro de 2014.

9 Em entrevista concedida à autora, realizada em Lisboa, a 9 de outubro de 2014.

10 *Idem.*

11 *Idem.*

12 *Idem.*

É como se o espaço da cidade fosse uma espécie de museu vivo do homem, Salaviza.

Uma permanente inadequação entre as personagens e o espaço-tempo vividos aparece ilustrada de um modo especial nos filmes de Antonioni, nomeadamente em *Noite* ou *Deserto Vermelho*, em que Jeanne Moreau e Monica Vitti, respetivamente, deambulam pelos subúrbios urbanos no norte da Itália, sem um propósito definido, ao mesmo tempo que com uma expressão que parece denunciar uma profunda perturbação interior. Precisamente, sobre esta insatisfação incessante que não encontra apaziguamento na paisagem pronuncia-se Salaviza: “o Antonioni, pelo menos nos realizadores pós-guerra, foi um dos primeiros a perceber que a medida das coisas se estava a alterar e que o desenvolvimento tecnológico estava a descontrolar-se, ou seja, isso é muito visível na paisagem, como o homem começa a entrar num profundo desfazamento”¹³. E acrescenta ainda: “eu vejo as deambulações, por exemplo da Monica Vitti, nesses filmes e sinto profundamente que há uma rejeição de uma ideia romântica de que o espaço urbano possa criar uma espécie de harmonia entre o homem e a forma como construiu as cidades. E acho que há outros realizadores que pensaram nesta questão em relação aos espaços urbanos”¹⁴.

Sobre o desacordo entre a paisagem e as condições de vida na cidade moderna, diz Serrão (2013, p. 160):

Cidades inóspitas, periferias-dormitórios destituídas de identidade e paisagens degradadas compõem a dura realidade, radicalmente contrastante com a idealização que associa paisagens a lugares harmoniosos e propiciadores do sentimento de bem-estar, inscritos no imaginário social como espaços de acolhimento e refúgio.

Como aponta Serrão (2013), remetendo para Georg Simmel, Joachim Ritter e Augustin Berque, a noção de paisagem terá precisamente nascido da cisão entre a cidade e a natureza. Na Europa, terá surgido com o aparecimento da época moderna “em resposta ao espírito de divisão que se instalava não só na sociedade e na vida quotidiana, mas tam-

13 *Idem.*

14 *Idem.*

bém no domínio teórico” (*Idem*, p. 162). O que não significa a perda do sentido de pertença a uma unidade. Pelo contrário, entendida não apenas na sua dimensão visual, mas também enquanto experiência vivida, a paisagem impõe-se como recriação singular, a que não escapa a experiência urbana. Sobre a paisagem-cidade, diz ainda a autora (2013, p. 171): “Cada cidade é uma configuração espacial, singular e única, da história. O indivíduo assume esse espaço como lugar de habitação, trabalho e experiências e integra-o no seu ser, como conteúdo da historicidade pessoal”.

Deixando para trás Antonioni, podemos dizer que o que Salaviza parece demonstrar nos seus filmes, precisamente, é uma reflexão sobre o modo como a cidade e a experiência pessoal se articulam, tanto do ponto de vista auto-referencial como no que às suas personagens diz respeito. Nas suas curtas¹⁵, a cidade que Salaviza elege como campo de observação é Lisboa. A cidade é o seu laboratório e a câmara o veículo de observação: “eu gosto de sentir que a câmara é um mecanismo de observação, portanto observar alguém ou observar um miúdo a deambular pela cidade pode ser uma experiência tão puramente observacional como pegar num telescópio e olhar para as estrelas”¹⁶. Esta abordagem remete-nos, segundo o realizador, para os primeiros filmes da história do cinema. Já nos filmes dos irmãos Lumière, como diz Salaviza, podemos ver “quadros de cenas quotidianas da vida urbana, que eram observações de coisas”¹⁷. Na convergência entre cinema e cidade, é a própria experiência de modernidade que encontra terreno privilegiado de operação. A atenta e minuciosa observação dos detalhes de que nas *Arcadas*, de Walter Benjamin, se ocupa um invisível *flâneur*, assemelha-se de alguma forma ao exercício de filmagem com a câmara do espaço urbano, tal como bem ilustra Dviga Vertov, em *O Homem da Câmara de Filmar* (1929)¹⁸. Entendendo precisamente o cinema como “um veículo de observação”, diz Salaviza: “os filmes já existem antes de ser feitos, isto é, a matéria de um filme já existe antes de ela ser captada pela câmara de filmar ou pelo microfone”¹⁹. Se a câmara não é, nesta perspetiva, um mero “observador passivo”, também não é um “agente instigador de qualquer coisa”. Renuncian-

15 E o mesmo, segundo o realizador, relativamente a Montanha, a sua recente e primeira longa.

16 *Idem*.

17 *Idem*.

18 Também Anne Friedberg em *Window-Shopping* (1993) salienta a natureza de algum modo cinematográfica em que a experiência de “ver as montras” se traduz, aspeto que é sublinhado por Teresa Flores (2007).

19 Em entrevista concedida à autora, realizada em Lisboa, a 9 de outubro de 2014.

do à conceção mais comum do realizador enquanto criador, Salaviza atribui ao cinema uma dada função epistemológica: “o cinema antes de ser uma arte é uma espécie de ciência social”²⁰. O realizador esclarece ainda que “mesmo havendo o lado dos afetos, mesmo sendo uma coisa que não se pode dizer que seja da mesma ordem da biologia ou da astronomia... há um lado muito científico no ato de se pegar num objecto ótico e olhar para as coisas”²¹.

Em Salaviza, esta abordagem “científica”, ilustrada pela analogia entre a câmara de filmar e o microscópio ou, ao invés, o telescópio, não deixa, por outro lado, de estar comprometida com uma determinada motivação política. Antes de mais, Salaviza privilegia a filmagem das periferias. Interessa-lhe aí perceber a forma como as personagens se apropriam dos espaços. Assumindo uma posição política tácita, o realizador afirma: “a função para a qual o espaço é institucionalmente destinado tem que se subverter”²². Muito embora inúmeros retratos já se tenham acumulado sobre a cidade de Lisboa, quer por via da literatura, da pintura, da fotografia ou mesmo do cinema, os filmes de Salaviza mostram-nos um novo olhar sobre a cidade, do mesmo modo como, parafraseando o realizador, haverá sempre novos filmes a realizar, “tantos quanto o número de histórias aí vividas ainda por contar”.

Como refere Salaviza, a apropriação do espaço público por parte dos indivíduos, mesmo que para usos ocasionais, é uma prática de uma intensa “força política”. Define um posicionamento particular face aos modos possíveis de uso do espaço comum. Assim se expressam o transbordamento de sentido da esfera do privado, o questionamento dos limites e a produção semiótica dos espaços, nas suas diversas formas de recriação.

Além da opção pela filmagem das *periferias*, na sua trilogia - *Arena*, *Rafa* e *Cerro Negro* -, a *prisão*, elemento diegético fundamental, é recorrente. Por contraponto, tudo aquilo que se passa no meio exterior ou na rua adquire uma força expressiva acrescida. Estar na rua ou andar pela rua poderá entender-se como uma metáfora de uma certa liberdade. Apesar da liberdade associada ao estar na rua se encontrar direta ou indiretamente articulada com o espaço da prisão – em *Arena* a personagem principal, Mauro, encontra-se na condição de prisão domiciliária, apesar de sair de casa e de se movimentar no espaço ex-

20 *Idem.*

21 *Idem.*

22 *Idem.*

terior do bairro onde mora; em *Rafa*, a viagem que começa de madrugada para acabar ao fim do dia é determinada pelo propósito de Rafa libertar a mãe da esquadra onde se encontra, desejando trazê-la para casa; e em *Cerro Negro*, trata-se de um trajeto que vai de casa em Lisboa à prisão em Santarém, tendo em vista uma visita – assistimos ainda assim a fissuras espaço-temporais que se abrem a vivências outras, permitindo ao espetador observar a própria transfiguração das personagens.

É disso exemplo a cena final em *Arena*, quando Mauro de algum modo se transfigura, ao passar do papel activo de agressor para o papel de alguém que, subitamente, se descontrai e se deita no chão, entregando-se à vivência de um espaço-tempo suspensos.

A intimidade e o espaço público

Segundo Joseph (1995), a par da possibilidade da ação e do discurso, o espaço público caracteriza-se a partir de um duplo critério de acessibilidade: a circulação ou os modos de *deslocação* (o indivíduo é sobretudo entendido como ser de locomoção e a cidade um lugar de encontros inopinados), por um lado, e a *comunicação* (o que se dá ou não a ver aos «espectadores»), por outro. Ou seja, na ocorrência das deslocações, as relações e posições não são pré-fixadas, antes sujeitas ao ocasional e ao inédito, sendo que o que define o espaço urbano, segundo o autor é a “capacidade de fazer felizes descobertas por acaso, descobrir uma coisa ou uma situação, enquanto se procura uma outra” (*Idem*, p. 27). É igualmente a condição ambulatória que determina a visão, uma vez que os regimes de exposição no espaço público são decorrentes da possibilidade de ocupação de diferentes pontos de observação. Esta condição, sendo partilhada, é estruturante de uma experiência de comunicação pública, nem sempre explicitamente visível e nem sempre voluntária.

Seguidamente, procuraremos ver de que forma em *Rafa* e *Cerro Negro* os diferentes modos de circulação e de comunicação são reenquadrados na sua relação com as personagens, revelando-se assim a sua própria transfiguração.

Em *Rafa* e *Cerro Negro*, as personagens movem-se no espaço público de dois modos. Ou seja, quer deslocando-se, literalmente, de um lado a outro, entre coordenadas geográficas pré-definidas (no caso de *Cerro Negro*), quer deambulando pela cidade, de forma mais ou menos incerta (no caso de *Rafa*). Assim, em *Cerro Negro*, podemos observar a personagem feminina principal, Anajara, deslocando-se da sua casa

à prisão, onde visita o seu companheiro, Allison. O percurso é feito de metro e de autocarro. A expressão da personagem denota tensão, ao mesmo tempo que fechamento ao meio. Encerrada sobre si, Anajara parece totalmente desvinculada do espaço que vai percorrendo, o qual serve apenas a mobilização do corpo. Como diria Virilio (1998), importa somente à personagem, neste caso, contrair a distância entre o ponto de partida e o ponto de chegada, eliminando-se assim a experiência da viagem, a experiência do durante. Já em *Rafa*, apesar de haver igualmente um propósito trajetivo bem determinado, desta vez materializado no percurso de Rafa de casa, na margem Sul, até à esquadra, no centro de Lisboa, onde se encontra detida a sua mãe, a diegese é entrecortada por momentos pontuais de suspensão ou *tempos mortos* (de que são exemplo a cena na Praça da Figueira ou a cena com o cão junto do Tejo), tempos aos quais Rafa se entrega como observador e, simultaneamente, participante. Isto é, Rafa desempenha o duplo papel de espetador e de agente, muito embora passivo, uma vez deixando-se afetar pelo meio e deixando-se assim levar por uma certa imprevisibilidade circunstancial. Ao contrário do que acontece em *Cerro Negro*, no caso de *Rafa* a personagem principal, Rafa, não se mostra absolutamente fechada sobre si, antes entre-aberta ao que se vai desenrolando no espaço público que lhe vai servindo de lugar de passagem. Em *Rafa*, o espaço público é espaço vivido, já que aí têm lugar compassos de espera, mais ou menos breves, a que correspondem passagens diegéticas. Retomando a formulação de Virilio (1998), poderíamos agora dizer que mais do que um trajeto, em *Rafa* assistimos a uma viagem, a viagem de um dia.

A tese de Sennett segundo a qual “o espaço público, tornado função da mobilidade, perde toda a significação própria” (Sennett, 1979, p. 23) parece ser, no caso dos filmes de Salaviza, contrariada. Se em *Cerro Negro* impera a desligação ao espaço físico e o “desejo de suprimir os constrangimentos da geografia” (Sennett, 1979, p. 23), em *Rafa* o espaço público não deixa de ser espaço de comunicabilidade. A cena da Praça da Figueira é, uma vez mais, elucidativa. Enquanto permanece por algum tempo sentado, encostado junto da estátua da Praça observando os *skaters*, Rafa é interpelado por uma personagem que lhe pergunta se costuma frequentar aquela Praça. A pergunta denuncia a possibilidade de uma relação de familiaridade com aquele lugar específico, e ainda a possibilidade de uma vivência partilhada. A Praça da Figueira é, para usar as palavras de Salaviza, convertida em “sala de estar”. Isto acontece pelo modo como os *skaters* dela se apropriam,

sobrepondo ao seu valor simbólico institucional, que a estátua²³ materializa, um sentido pragmático personalizado que acaba por se impor.

Tomando o espaço público segundo o entendimento do realizador, enquanto espaço de observação, podemos dizer que, embora tratando-se de um ponto de observação pública, a intimidade, paradoxalmente, revela-se nas subtilezas das (des) ligações entre as personagens e o meio. Assim, tanto em *Cerro Negro* como em *Rafa* a intimidade reside antes de mais na expressão das personagens, no modo como caminham, modo mais rígido ou descontraído, mais vagaroso ou apressado, no modo como constroem a sua “personalidade em público” (Sennett, 1979), através da expressão do rosto, do vestuário, dos gestos, dos movimentos de deslocação no espaço, deixando possivelmente antever alguns transbordamentos do seu “eu privado”. Trata-se em todo o caso de uma transfiguração que acontece no *inter-esse*, para usar as palavras de Arendt (2001), numa esfera híbrida que não sendo nem privada, de facto, nem verdadeiramente pública (no sentido da filosofia política clássica) se opera de um modo específico. Esta transfiguração é antes de mais uma passagem, como aponta Joseph (1995, p. 34): “uma estética do espaço público e da vida pública supõe uma dupla deslocação fora do edifício e fora do recinto subjectivo, num «entre-dois» que não é apenas abstracto, e que pode ser definido como ecológico. Duplo intervalo pois, no envelope das coisas e no coração do acontecimento” (1995, p. 34). Inspirado nomeadamente em Gibson, assim se refere o autor aos “dois fundamentos da cidade e da urbanidade: a co-presença e as suas consequências...e a *mobilidade*” (1995, p. 34).

Descrevendo a atividade de realizar como aquela de observar as personagens e os espaços vividos, Salaviza diz interessar-se por interrogar, particularmente, “como é que a intimidade se manifesta nesses lugares”²⁴. À semelhança dos quadros de Edward Hopper, que nos mostram figuras solitárias em lugares públicos, fixadas na sua dupla condição de exposição e evitamento, nomeadamente, cenas de café – *Chop Suey*, 1929; *Cafetaria ao Sol*, 1958 -, cenas de rua – *Yonkers*, 1916; *Sombras Nocturnas*, 1921; *Passeios Nova Iorque*, 1924 -, cenas no interior dos transportes públicos – *Noite no Metro Expresso*, 1918; *Telhados*, 1921; *Compartimento C, Carruagem* 193, 1938-, também em Salaviza assistimos ao efémero transbordamento de histó-

23 Propositadamente, Salaviza filma apenas a base da estátua, não sendo possível ao espetador visioná-la na sua integridade.

24 Em entrevista concedida à autora, realizada em Lisboa, a 9 de outubro de 2014.

rias individuais e mesmo íntimas que, em parte, se distendem pela visibilidade intermitente do espaço público, onde todos se tornam espectadores ou testemunhos involuntários de determinados “modos de passagem nos intervalos de uma narrativa” (Joseph, 1995, p. 16). Estes modos de passagem entretecem-se sob a forma de uma espécie de alteridade distraída (*seen but unnoticed*) que permite a cada um ensaiar um leque vasto de possibilidades de ser-outro, em lugares diferentes e em momentos diferentes (Joseph, 1995).

Como sublinha Salaviza, aquilo que a câmara permite registar é a própria *passagem*, o movimento: “O cinema permitiu pela primeira vez que o retratado ou o observado seja observado durante o movimento. A pintura barroca provavelmente tentou sugerir a ideia de um movimento aparente, mas ainda assim era uma sugestão”²⁵. Salaviza refere ainda: “E isto interessa-me profundamente no cinema, fazer filmes para conseguir filmar corpos ou espaços enquanto se estão a transformar”²⁶. Não se trata apenas da mobilidade do corpo, mas de um movimento que é o da própria transformação, o movimento incessante do *devir-outro* (Deleuze e Guattari, 1996). No espaço público, os indivíduos e os espaços concretos de coabitação compõem uma dinâmica de desfecho não absolutamente previsível. É da articulação entre ambos que advém uma estrutura de significação *rizomática*, uma estrutura aberta e susceptível de diversas derivações possíveis: “o que eu acho muito interessante no Rafa ... é precisamente sentir que as pessoas que eu estou a filmar, à semelhança dos espaços que eu estou a filmar, estão a sofrer uma transformação permanente”²⁷.

Segundo a perspectiva de alguns autores, poderá entender-se o espaço público enquanto espaço de controlo, espaço transparente, vigilante e, como tal, inibidor da sociabilidade. Ou ainda enquanto expressão mercantilizada da perda do sentido da *polis*. Como aponta Sennett (1979), terá sido a partir do pós-guerra que os indivíduos se terão voltado para a esfera da intimidade, em resultado da “destruição massiva do domínio público” (cf. Sennett, 1979, p. 25). Ainda assim, é entre o anonimato, no espaço público de visibilidade e observação mais ou menos distraída que surge a oportunidade de uma particular libertação, aquela que permite deixar para trás o compromisso com uma “personalidade” privada: “O lugar público é o lugar onde se produzem violações (toleradas) da moral; o lugar onde é possível ultrapassar as regras da respeitabilidade. Se o privado constitui um refúgio, longe

25 *Idem.*

26 *Idem.*

27 *Idem.*

dos terrores da sociedade, é igualmente possível escapar aos constrangimentos desse ideal através de um tipo de experiência particular: aquela que vivemos entre os desconhecidos ou – e isto é o mais importante – através de pessoas votadas a permanecer desconhecidas umas em relação às outras” (Sennett, 1979, p. 32).

A conceção do espaço público implícita nos filmes de Salaviza, porém, não se esgota na visão que Sennett defende. Em *Arena*, *Rafa* ou *Cerro Negro*, o realizador parece não se identificar com uma visão dicotómica de separação entre as esferas do público e do privado. Pelo contrário, é de uma distensão da esfera privada sobre o espaço público, de uma nova forma de apropriação dos lugares concretos e de uma relação íntima com esses mesmos lugares que os seus filmes tratam. Em última análise, é da sua própria ligação à cidade que as curtas parecem dar conta. Como diz o realizador, Lisboa traduz-se numa *geografia emocional* (Bruno, 2007): “estas deambulações pela cidade que eu faço com as personagens que filmo são para percorrer uma geografia de afetos e não uma geografia do território. Eu filmo em Lisboa precisamente porque nasci em Lisboa. E porque tenho uma relação afetiva com a cidade. Mas eu não filmaria em Lisboa se não tivesse uma relação pessoal com a cidade”²⁸. E ainda num mapa de memórias e de lugares concretos: “tenho o mapa de Lisboa na minha cabeça e é um mapa muito íntimo, muito pessoal, mas qualquer pessoa que passou tempo na cidade tem sempre uma relação muito particular com imensos lugares”²⁹.

Sob a forma de uma paisagem móvel, em permanente transformação, os filmes de Salaviza dão-nos a ver itinerários emocionais. Como refere Bruno (2007) as emoções materializam-se sob o modo de uma topografia em movimento, uma espécie de «psicogeografia» pessoal e ainda assim social. A autora propõe mesmo o termo de «geografia íntima» para designar o modo como a paisagem interior ganha expressão (sob a forma do *design*, da arquitectura ou dos filmes) na paisagem exterior. Pressupondo a necessária relação entre a intimidade, a memória e as trajectórias topográficas, Giuliana Bruno (2007, p. 9) defende os filmes, precisamente, enquanto uma moderna cartografia: “o seu modo háptico de *site-seeing* transforma as imagens numa arquitectura, transformando-a numa geografia dos lugares vividos e vivos”.

28 *Idem.*

29 *Idem.*

Em suma...

*No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a
intimidade não é um jogo equilibrado*

Gaston Bachelard

Numa primeira camada de sentido, identificamos a figura da prisão como o leitmotiv, aquilo que de forma evidente conecta as três curtas de Salaviza, *Arena*, *Cerro Negro* e *Rafa*, agregando-as numa trilogia. A privação da liberdade é uma condição comum que determina a diegese dos filmes. A prisão domiciliária no caso de Mauro, em *Arena*, a cadeia de Santarém onde se encontra Allison, no caso de *Cerro Negro*, ou a esquadra no centro de Lisboa, onde está detida a mãe de *Rafa*, no caso da curta com o mesmo nome, são actantes topográficos que insinuem um forte carácter tensivo em cada uma das histórias.

Assistindo aos filmes de Salaviza, descobrimos, porém, outras forças (ou fraquezas) que vão subtilmente desequilibrando a corrente da narrativa. Em primeiro lugar, o dentro da casa é figura persistente que alberga tanto a intimidade das personagens quanto intermitências do mundo exterior, mundo que se ouve sob a forma de um assobio, o cantar de grilos numa noite de Verão, vozes e interpelações... mundo que se contempla e sobre o qual se conjectura, de forma mais ou menos distraída, ou simplesmente mundo interdito e que se deseja. Em segundo lugar, o tempo-ritmado que nos agarra na promessa de um FIM é também um tempo-elástico que oscila entre a compressão e a descompressão, quase desfigurando-se e transformando-se naquilo que já não é tempo, sequer tempo-memória (Bergson) ou tempo futuro (o tempo do relógio). Ou seja, a sucessão dos acontecimentos é subitamente deixada de lado, embora em jeito inverso ao do “choque” de que nos fala Benjamin, uma vez espraçando-se pela tela o espaço-paisagem, ou seja, o encontro da intimidade da personagem com o mundo exterior, através de uma dilatação de si, doce e surpreendente. Poderá neste aspeto reconhecer-se o diálogo dos filmes de Salaviza com outros filmes, e sem dúvida os de Antonioni, como já referido, na medida em que se poderá admitir os desvios do programa narrativo ou as errâncias das personagens como aquilo que em ambos os realizadores nos seduz. Mas esta analogia revela-se insuficiente para explicar o ainda não visto que *Arena*, *Rafa* e mesmo *Cerro Negro* denunciam. O que nos remete, por último, para a principal força, ou vulnerabilidade, percebidas enquanto catalisadoras da nossa experiência de leitura. Em qualquer um dos filmes, a intimidade não é somente resguardada como coisa interior, vivência do que se sente e pensa voltada para um dentro, o dentro de si ou o dentro da casa. A intimidade é coisa vivida

também fora, no fora de casa, no espaço da rua, na Praça da Figueira, no espaço de convívio comum da cadeia de Santarém. Nesses mesmos espaços públicos, o ser-aí (*Dasein*), o ser-no-mundo das personagens não é um ser-qualquer (Heidegger, 1993). É antes um ser que aí se desvela ao olhar do espetador no mais íntimo ponto de encontro consigo mesmo. No espaço público não estamos na posição de quem vê de longe Rafa, Allison ou Mauro. Estamos tão perto (ou mais perto) quanto nos momentos em que a cena decorre no espaço interior privado. O que quer dizer que no espaço público a intimidade não deixa de ser perceptível, podendo, neste caso, a intimidade assumir a expressão do desejo de liberdade.

Muito embora o uso do termo aplicado ao cinema possa não ser consensual ou suscitar diferentes entendimentos, a paisagem e a cidade, nos filmes de Salaviza, interpenetram-se. Não se trata, simplesmente, de aí reconhecer vistas percebidas de longe. A par da dimensão visual, já de si uma experiência, uma vez que os seus filmes nos dão a possibilidade do exercício recriador do olhar, acresce a dimensão do espaço vivido. É na sua relação com o espaço que as personagens revelam pistas de leitura sobre a sua própria intimidade. Com esta abordagem, o realizador defende a ideia de uma certa resistência à conceção do espaço público como dispositivo de controlo e de perda de individualidade: “eu cada vez mais acho que todas as correntes políticas do século XIX do século XX tentam ao máximo anular não apenas o indivíduo, fala-se muitas vezes no indivíduo contra a sociedade, mas mais até do que isso a intimidade. Deixou de existir espaço para a intimidade”.

Para concluir, retomemos as palavras de Salaviza no ponto em que, referindo-se à *geografia de afetos* que os seus filmes procuram cartografar, sintetiza: “há uma espécie de história paralela do cinema que ainda não foi escrita que é a história do cinema a partir da intimidade, alguém devia fazer esta «história da intimidade do cinema»”.

Bibliografia

- Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Berque, A. (2011a). A ecúmena: medida terrestre do Homem, medida humana da Terra. In Serrão, A. V. (Coord.). *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 185-200.
- Berque, A. (2011b). O pensamento paisageiro: uma aproximação mesológica. In Serrão, A. V. (Coord.). *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 200-212.
- Berque, A. (2013). Le mot « paysage » évolue-t-il ?, disponível em <http://ecoumene.blogspot.pt/2013/08/le-mot-paysage-evolue-t-il.html> (24/07/2013, consultado em 8 dezembro 2014)
- Bruno, G. (2007). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. NY: Verso.
- Cauquelin, A. (1989). *L'invention du paysage*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze G. & Guattari F. (1996). *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Edições Assírio & Alvim.
- Flores, T. M. (2007). *Cinema e Experiência Moderna*. Coimbra: Edições Minerva.
- Friedberg, A. (1993). *Window-Shopping: Cinema and the Post-Modern*, Berkeley, University of California Press.
- Gibson, J.J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*. London: LEA.
- Heidegger, M. (1993). *Concepts fondamentaux de la métaphysique*. Paris: Gallimard.
- Joseph, I. (1995). Reprendre la Rue. In Joseh, Isaac (Coord.). *Prendre Place. Espace public et Culture Dramatique*. [Colloque de Cersy] Éditions Recherches.
- Kranzfelder, I. (2006). *Hopper*. London: Taschen.
- Lefebvre, M. (2006). *Landscape and Film*. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2001[1945]). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Molder, F. (2014). *As Nuvens e o Vaso Sagrado*. Lisboa: Relógio D'Água.

Roger, A. (2011). Natureza e Cultura. In Serrão, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 151-166.

Sennett, R. (1979). *Les Tyrannies de L'Intimité*. Paris: Seuil.

Serrão, A. V. (2013). *Filosofia da Paisagem. Estudos*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Simmel, G. (2011). Filosofia da Paisagem. In Serrão, A. V. (Coord.). *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 42-51.

Virilio, P. (1998). *A Velocidade de Libertação*. Lisboa: Relógio D'Água.

Filmografia

Salaviza, J. (2009). *Arena*. Portugal.

Salaviza, J. (2011). *Cerro Negro*. Portugal.

Salaviza, J. (2012). *Rafa*. Portugal.

11

As fronteiras movediças de Israel nos documentários de Amós Gitai

Cristiano Barbosa

Fronteira e cartografia são conceitos basilares na Geografia. É recorrente, quando falamos em fronteiras, a associação do termo aos limites geopolíticos que dividem os territórios. Linhas naturais, como rios e montanhas, ou construídas, como cercas, alambrados, marcos divisórios, postos de controle etc., que estabelecem posse, controle dominação e pertencimento. Quando dizemos cartografia, o que vem à tona são os mapas utilizados para representar um determinado fenômeno espacial. Mapas físicos e humanos, que através de uma linguagem gráfica representam, na vertical ou na horizontal, uma superfície plana, onde visualizamos informações demográficas, econômicas, culturais e naturais de um determinado território. Cartografar, nesse sentido, diz respeito a representar tais fenômenos através de parâmetros gráficos (escala, legendas, orientação), que direciona o modo como vemos e nos relacionamos com esses espaços.

Essas ideias acerca de fronteira e cartografia atravessam em demasia a concepção de vários filmes documentários que abordam disputas territoriais. Inspirados em abordagens de caráter científico e/ou jornalístico, esses documentários, na sua maioria, restringem-se a tratar as fronteiras como linhas duras que definem os limites político-administrativos de um território. Tais filmes são concebidos e operam no

sentido de reafirmar as visões geográficas consagradas de fronteira e de cartografia, cerceando outras possíveis conexões com os espaços por eles abordados.

Neste texto, queremos explorar outros sentidos para fronteira e cartografia com o cinema documentário. O documentário não simplesmente como uma representação da realidade, mas como criador de realidades, de outros modos possíveis de ver e pensar as fronteiras tecidas nos encontros das múltiplas trajetórias que configuram os espaços ordinários. Parte-se da ideia de que o documentário pode funcionar como um mapa das relações espaciais, dando-nos a ver as linhas que configuram as fronteiras de um território criado no fazer cinema e nas conexões que se dão entre filme e espectador. Mas como o documentário pode funcionar como mapa? Como esse mapa é construído pelo cineasta? Como ele se abre e faz variar os modos de ver e habitar os espaços que nele ganham visibilidade?

Para ensaiar algumas respostas a essas perguntas, elegemos como intercessor¹ o cineasta israelense Amos Gitai, que com seus documentários nos provoca a encontrar outros sentidos e perspectivas para os conflitos entre judeus e árabes em Israel. Nossa hipótese é que Gitai atua como um cartógrafo no seu processo de criação, ao produzir um mapa audiovisual de um Israel tecido no espaço relacional de filmagem, no qual *o que*, *quem* e *como filmar* são decisões que emergem nas microrrelações entre humanos (equipe de filmagem e personagem) e não-humanos (câmera, vale, casa etc.).

Um mapa audiovisual que nos dá a ver as linhas de um Israel tecido no cotidiano de seus personagens. Linhas que ganham variação e tornam-se movediças, incitando-nos a inventar linhas de fuga; ou seja, a produzir outros mapas para um Israel gestado nas relações com esse documentário-mapa.

Para pensar o cinema de Amos Gitai como mapa aberto das fronteiras movediças em Israel, propomos, no primeiro momento do texto, explorar o processo criativo desse cineasta, no intuito de compreender como ele atua como um cartógrafo no espaço relacional da filmagem

1 Gilles Deleuze propõe pensar a ideia de intercessores como aquilo que tomamos para pensar e criar, sem os quais não seria possível a criação. “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores” (Deleuze, 1992, p. 156).

e como esse movimento compõe a operação da câmera e a concepção de montagem dos documentários. Em seguida, desenvolveremos a ideia de uma cartografia com as imagens, buscando operar uma análise fílmica, em especial de alguns planos-sequência, no intuito de pensar como eles funcionam enquanto mapas abertos na trilogia documental de *Wadi*², apontando como as fronteiras se tornam movediças nesses planos.

Amos Gitai: um cineasta-cartógrafo

Em *Mil Platôs*, a cartografia aparece claramente como um componente de experimentação, ancorada no real. Portanto, ela não representa nada, mas cria linhas, cruza linhas, as diferencia (isso é muito importante, ela cria diferenças), realiza conexões, produz acontecimentos, desbloqueia impasses, produz aberturas, se remaneja etc. (Pelbart, 2013, p. 279)

Fazer mapa, na perspectiva adotada neste texto, é um movimento de composição com um real criado com e pelas imagens. A cartografia nos mobiliza a produzir mapas, a nos abrir para um movimento de composição com um real que se atualiza no emaranhado de múltiplas trajetórias. Encontros que gestam constantes mutações, variações de certas realidades, outras percepções e sentidos para o espaço, colocando-o em devir. Nessa perspectiva, consideramos que Amos Gitai atua com um cartógrafo na criação dos seus documentários, pois suas escolhas estéticas e políticas se processam nos encontros intensivos entre diretor, equipe de filmagem, personagens e espaços configurados nessas relações.

Gitai é cartógrafo porque não vai a campo simplesmente para registrar uma realidade, ou para representar uma dada configuração espacial. Antes, seu movimento é de prospectar e construir relações espaciais a partir dos encontros com personagens e com os lugares habitados por eles. O cartógrafo se lança num emaranhado de linhas que compõe as relações espaciais e temporais, misturando-se com elas para construir recortes e composições extraordinárias com aquele cotidiano. Um cartógrafo munido de uma câmera coloca-se aberto ao inusitado dos acontecimentos diários de certo lugar.

2 Wadi é uma palavra árabe que significa vale. A trilogia é composta dos seguintes filmes: *Wadi* (1980), *Wadi dix anne après* (1991) e *Wadi Grand Canyon* (2001). Os nomes dos filmes permaneceram em francês, em conformidade com a produção dos DVD aqui referenciados. As citações em francês apresentadas neste texto foram livremente traduzidas pelo autor.

Uma câmera o conduz. Você vê um homem e uma mulher se encontrando num lugar qualquer. Trocam olhares furtivos, se espreitam. Com o olho da câmera (extensão de seu olho nu) é só o que você vê, por enquanto. Mas atrás da câmera, você – teu corpo vibrátil – é tocado pelo invisível, e sabe: aciona-se, já, um primeiro movimento do desejo. (Rolnik, 1989, p. 25)

Assim, o cineasta-cartógrafo é atravessado pelas intensidades dos encontros, entre seu desejo de filmar e o que acontece no caminho, o que aflora desses entrecruzamentos de linhas. Um “corpo vibrátil” como afirma Rolnik, em composição com a câmera, os personagens e os espaços que se desenham nos processos de criação fílmica.

Esses encontros de trajetórias humanas e não-humanas configuram um espaço relacional nos documentários de Amos Gitai. Em cada encontro ele escolhe seguir alguma trajetória – a história de uma casa, uma lata de abacaxi, um vale – para onde convergem as linhas que configuram as relações e os espaços como constelações de trajetórias heterogêneas, pensadas como processo de mudança em um fenômeno, que “pode ser uma coisa viva, uma atitude científica, uma coletividade, uma convenção social, uma formação geológica” (Massey, 2012, p. 33).

A trajetória de vida de Amos Gitai parece ser marcada por encontros intensivos com realidades culturais e políticas que influenciaram sobremaneira sua opção pelo cinema e suas escolhas sobre *o que, como e onde* filmar. Tais experiências gestaram forças que se atualizaram no seu modo de fazer cinema documentário³. A convivência de Gitai com as histórias e com o posicionamento político dos pais e a instabilidade política de um território em permanente tensão com seus vizinhos foram de grande influência na formação do cineasta, como aponta um dos pesquisadores de sua obra. “Desde seus primeiros ensaios, Gitai

3 Algumas dessas experiências, como as errâncias do pai e da mãe, dentro e fora do Estado de Israel, antes de se casarem e mudarem para Haifa, proporcionaram-lhe histórias e visões multifacetadas da realidade israelense, que foram provocando o interesse do então jovem arquiteto pelas questões que mais tarde seriam exploradas nos documentários. A mãe, um judia nascida na Palestina, apresentou-lhe as primeiras leituras sobre a cultura e a realidade dos territórios ocupados, onde, ao contrário do que se imaginava, muitas famílias judias e árabes tinham relações muito próximas e viviam num regime de cooperação e respeito. A experiência de vida do pai, que se formou em arquitetura na Universidade de Bauhaus (Alemanha) – instituição que tinha uma orientação mais crítica e proporcionava uma formação mais aberta aos seus alunos, com muitas disciplinas ligadas à arte e à filosofia – também lhe serviu de matéria-prima. Influenciado por essa visão transdisciplinar de arquitetura, Amos Gitai optou por seguir a carreira do pai.

se interessou por um mundo turbulento e agitado, em permanente metamorfose” (Orléan, 2014, p. 22).

Ainda sobre seu processo de formação, é importante destacar a sua escolha pela arquitetura, pois os conhecimentos dessa profissão, associados ao interesse por artes como pintura e fotografia, influenciaram sobremaneira seu olhar sobre o cinema e seu modo de produção cinematográfica. Pesquisadores, entre os quais Orléan (2014, p. 24), apontam que o cineasta busca uma espécie de “topografia do sensível”, ao escavar com sua câmera camadas⁴ profundas das relações das pessoas com seus lugares de moradia, ou, como ele próprio define, busca uma “arqueologia das relações” (Gitai, 2014, p. 43).

Geometria, topografia, arqueologia e demais palavras, conceitos e ideias relacionados à arquitetura já aparecem nas suas primeiras experiências em película, com câmeras de super 8 e de 16 mm. Entre 1973 e 1979, seus documentários de curta e média metragens⁵ exploraram temas como habitação, território e fronteira, onde delineou-se um modo operante de filmar, que ganhou maior consistência no seu primeiro documentário de longa metragem, *Maison*⁶. Nesse filme, que trata da construção de uma casa, Gitai explora de forma mais intensa as relações entre os proprietários judeus e os operários árabes. O modo como filma as personagens e seus afazeres, com planos-sequência de longa duração, tanto com a câmera fixa como em movimento, o uso do som no extracampo, entre outras experimentações de linguagem cinematográfica, intensificam as relações espaciais e mobilizam as fronteiras da vida ordinária tecida nas microrrelações de um canteiro de obra. Um modo de filmar que ganha intensidade e se torna mais evidente na trilogia documental de *Wadi*.

Outro fato marcante em sua trajetória de vida, destacado por Orléan (2014), é sua participação na guerra entre Israel e Síria, nas colinas de Golan, em 1973. Gitai participou de uma equipe de socorristas que recolhia os feridos no campo de batalha e os transportava de helicóptero para os hospitais. Em uma dessas operações militares, a aeronave

4 “Camadas como adição de encontros. Assim, algo que poderia ser chamado de “lá” e que desse modo está implicado no aqui e agora. “Aqui” é um imbricador de histórias no qual a espacialidade dessas histórias (seu então tanto quanto seu aqui) está, inescapavelmente, entrelaçada” (Massey, 2012, p. 202).

5 Algumas produções em Super 8: *Arts and Crafts and Technology* (Israel, 1973, 9 minutos), seu primeiro filme. *Menphis* (Israel, 1974, 7 minutos). Algumas produções em 16 mm: *Public House* (Israel, 1977, 23 minutos). *Architectura* (Israel, 1978, 39 minutos).

6 Filme em 16 mm. Ano de lançamento: 1980. Preto e branco. Duração: 51 minutos. Produção: Channel 1 TV.

foi atingida por um míssil e alguns tripulantes morreram na queda⁷. Felizmente, Gitai teve apenas alguns ferimentos. Essa experiência militar foi também marcante na construção do seu pensamento crítico sobre a política de defesa e expansão territorial do Estado de Israel, mobilizando-o a criar, pelo cinema, um modo de expressar complexidades, contradições, dilemas e incoerências de tais ações.

Nesse sentido, esses fatos destacados de sua história de vida nos ajudam a compreender as forças que se atualizam nas escolhas de Amos Gitai acerca da produção de documentários – o que filmar, como produzir etc. Seu modo cartográfico de fazer cinema busca uma composição com os personagens e os espaços onde estão inseridos, além de se abrir para os acontecimentos inesperados que emergem nestes encontros.

Isto é a eventualidade do lugar, em parte, no simples sentido de reunir o que previamente não estava relacionado, uma constelação de processos, em vez de uma coisa. Este é o lugar enquanto aberto e enquanto internamente múltiplo, não capturável como um recorte através do tempo no sentido de um corte essencial (Massey, 2012, p. 203).

As incursões para definição dos cortes e recortes espaço-temporais de locações e personagens, antes das filmagens, aproximam e agenciam vínculos entre equipe técnica, pessoas e lugares, mas também estabelecem, sobretudo, parâmetros de escolhas acerca do modo de operação da câmera. O cinema como acontecimento se processa na efetivação de certa intimidade entre filmadores e filmados, onde a câmera se abre aos encontros que afloram nas microrrelações criadas no espaço relacional da gravação.

Amos Gitai realiza um cinema onde cada passo - escrita/filmagem/edição – está ligado a princípios estabelecidos. Ambas as lógicas, os de ordem e de caos, lutam e convergem, criando uma verdadeira tensão que surge nesse processo. É, por conseguinte, uma arquitetura de energia. Cada momento do filme se deixa cair sobre um espaço de liberdade impulsionada por um desejo sem precedentes: o cinema como um acontecimento (Toubiana, 2014, p. 14).

7 O acidente inspirou a realização de dois filmes: a ficção *Kippur* (2000) e o documentário *Kippur, souvenirs de guerre* (1997), onde ele entrevista os colegas militares sobreviventes do acidente com o helicóptero.

No cinema como acontecimento de Amos Gitai, a câmera opera como um instrumento de costura de linhas visíveis e invisíveis que emergem no espaço relacional de filmagem. Ela entra numa espécie de coreografia com os personagens e cenários. A câmera não é somente um equipamento de registro, mas uma espécie de agente ativo da filmagem, cuja presença desencadeia várias negociações, que interferem no desempenho e nas escolhas das pessoas envolvidas nesse processo em aberto. “Quero dizer que o cinema não é apenas um documentar a realidade, mas envolve-se com a realidade, agindo sobre ela. A câmera é envolvida na cena e transforma uma coisa nela” (Gitai, 2014, p. 47).

Segundo Amos Gitai, a câmera lhe permite acessar espaços que somente são possíveis graças à presença do equipamento. Espaços que se configuram no interstício entre filmadores e filmados, e ganham outros sentidos diante da objetiva. Para esse cineasta, a câmera “é um tipo de fetiche” e tem uma grande capacidade de “colocar os objetos em movimento e criar acontecimentos” (Gitai, 2014, p. 39). Fetiche no sentido de um encantamento que se dá entre equipe de filmagem e personagens. Com a câmera e diante dela, um mundo se constrói, realidades são criadas.

Nas filmagens tomam-se uma série de decisões que determinam o que será incluído no quadro, mas também o que ficará de fora. Isso significa que nossas escolhas implicam distanciamento crítico e marginalização. A câmera, como o filme, produz um documento subjetivo. Ela expressa um ponto de vista particular (Gitai, 2014, p. 39).

O que, como e onde filmar são escolhas que se processam num movimento de negociação com as pessoas, as coisas e o lugar, uma costura de diferentes linhas que desenham mapas e constroem uma cartografia dos encontros. Existem muitos planos nos filmes em que a câmera segue a personagem. Nessa perseguição, a personagem é quem estabelece algumas miradas, bem como a velocidade de movimentação da câmera. Ao caminharem por um pomar, pelas escarpas do desfiladeiro ou por um grande centro comercial, vão regendo a câmera ao apontar coisas e situações. Essa interação com as personagens e com situações inusitadas, que surgem nessas relações, são aspectos relevantes nas concepções de filmagem e montagem de Amos Gitai.

Tais interações criam vínculos que permitem ao diretor explorar questões muito íntimas de seus personagens, adentrando em camadas profundas de suas existências, como em uma das cenas de *Wadi Gran Canyon* (2001), filmada no quarto de Miriam. A personagem relata a existência de um câncer e sua recusa à cirurgia, em função das possíveis sequelas e limitações que essa intervenção médica produzirá. Após longos planos com a câmera fixa, alternando enquadramentos abertos e fechados, Gitai enquadra a imagem em plano detalhe. Miriam está sentada em sua cama e desenvolve uma longa reflexão sobre a sua vida, suas perdas e conquistas. No final da conversa, o diretor lhe agradece pela filmagem e a iluminação é apagada. A câmera não é desligada, Miriam permanece sentada em silêncio. Após 18 segundos, o cinegrafista aciona o *zoom* lentamente e para o movimento enquadrando boca, nariz e olhos da personagem. Por cerca de 10 segundos a câmera capta um rosto levemente iluminado pela luz escassa que vem da janela. O *close* em Miriam, evidenciando seus olhos e os detalhes de sua face, lança-nos para dentro e para fora da imagem. Dentro porque nos provoca a sentir com ela as alegrias e as tristezas de uma vida que transborda o quadro. Fora porque nos faz acoplar os vários espaços em que ela transitou e os múltiplos encontros que, com ela e através dela, se realizaram nos filmes: sua casa em Wadi Rushmia, suas árvores, seus cães, o amor por Skander, a amizade com Yussuf, entre outros acontecimentos.

Dessa forma, nos documentários de Gitai as personagens são atuantes no estabelecimento dos limites sobre o que será ou não filmado. Esses limites são constituintes de uma ética e de uma estética, ao estabelecerem miradas e movimentos de câmera, bem como ao influenciarem a concepção do filme e da montagem, pois os afetos criados nessas relações também servem de parâmetros para definir os cortes, a duração e a sequência dos planos. Para o cineasta, entre uma pessoa e um objeto filmado existe sempre um “tipo de contrato que implica que as duas partes estejam conscientes do ato de filmar” (Gitai, 2014, p. 40).

A câmera nos documentários de Amos Gitai funciona como (des)articuladora das relações espaciais. Uma câmera que transforma tudo que está em sua volta, direta e indiretamente, objetiva e subjetivamente, atuando nas dimensões psíquicas e políticas, como também nas demais dimensões. Psíquicas porque envolve os protagonistas numa dinâmica de escuta e de olhar sobre si e sobre os outros, e em todo um espaço de vida e trabalho circunscritos à cena, mas que também nos remete para fora do quadro e nos faz produzir e acoplar outros espaços. Políticas ao mobilizar as fronteiras étnicas (judeu/islâmico) e

territoriais (Israel/Palestina) a partir de negociações que se processam no *entre* das microrrelações disparadas pela câmera. Essas negociações envolvem, por exemplo, escolhas sobre *onde* (interior da casa, quintal, rua, escarpas ou topo do desfiladeiro, centro comercial etc.), *como* (ângulos, enquadramentos, movimentos de câmera etc.) e *quem filmar* (marido, mulher, criança, vizinhos, colegas de trabalho etc.), que falas entrarão na montagem e quais serão descartadas. Negociações diante e atrás das lentes, entre humanos e não-humanos, num espaço sempre em aberto e em constante mutação.

O que é especial sobre o lugar é, precisamente, esse acabar juntos, o inevitável desafio de negociar um aqui-e-agora (ele mesmo extraído de história e de uma geografia de “entãos” e “lás”), e a negociação que deve acontecer dentro e entre ambos, o humano e o não-humano (Massey, 2012, p. 203).

Nessa busca por relações intensas com as personagens e os lugares onde vivem, Amos Gitai cria, com sua equipe, uma espécie de dança entre quem filma e os filmados, onde a câmera, em muitos momentos, ao invés de ditar o ritmo, sujeita-se ao movimento das pessoas. Nesse sentido, como posicionar a câmera, se na mão ou num tripé, ou se ficará parada ou em movimento, é uma negociação entre as intenções do diretor e aquilo que emerge no espaço relacional da filmagem.

Quando eu filmei *Wadi*, em 1980, pedi ao cinegrafista Yossi Wein para não utilizar um tripé e ele colocou um lenço no chão a fim de segurar a câmera, criando uma sensação de proximidade com aqueles que estavam sendo filmados (Gitai, 2014, p. 41).

Em *Wadi Grand Canyon* (2001), Yussuf caminha lentamente entre resíduos de construção, no fundo do desfiladeiro. Com a câmera na mão, alternando planos médios e detalhes, sem cortes, o cinegrafista acompanha os movimentos da personagem à procura de lenha para o fogão. Entre rochas, ferros retorcidos, pneus e outras sobras, ele retira pedaços de madeira e as empilha. A duração dos planos amplia nossa percepção sobre o som ambiente e os ruídos provocados pela manipulação de ferros e madeiras, imagens e sons que intensificam a aridez e a desolação daquele lugar. Na sequência, surge um plano aberto, onde Yussuf encontra-se numa encosta bem íngreme, a recolher madeira e lançá-la para o fundo do vale. No segundo plano, um edifício em construção e um guindaste a movimentar-se incessante-

mente. A inclinação do relevo corta o quadro em diagonal, dividindo-o em duas faces – as fronteiras –, em que uma paisagem ocre e rupestre contrasta com outra em processo de edificação, e ambas se encontram, misturam-se e sobrepõem-se, fazendo-se movediças entre duas visões distintas sobre Israel, que coabitam um espaço recortado pela câmera.

Esses planos de longa duração possuem, para Amos Gitai, uma natureza subversiva, diferente da que se costuma ver nas séries de televisão e no cinema comercial, onde os planos são muito curtos. O maior tempo de exposição da imagem força o espectador a olhar com mais afinco para o que está nela, induzindo-o a “perceber e a tomar conhecimento das questões levantadas” (Gitai, 2014, p. 44). Na cena descrita anteriormente, realidades distintas são aproximadas e tensionadas na duração do plano, bem como no enquadramento e no ângulo escolhidos pelo diretor. Tal composição agencia outras visões e sensações sobre uma realidade israelense, configurando uma espécie de resistência das imagens aos discursos⁸.

No caso de Amos Gitai, a opção pelo plano-sequência, por exemplo, é uma estratégia de subversão à política das imagens proliferadas pelos meios de comunicação, que reforçam as disputas territoriais em Israel. Na contramão dessas imagens midiáticas, Gitai opta por filmar territórios onde se evidenciam um convívio pacífico entre os diferentes povos que neles habitam, produzindo uma política de resistência.

Essa subversão, expressada nos planos de longa duração, ganha intensidade na mobilidade das fronteiras ordinárias tecidas pelos seus personagens. Amos Gitai produz documentários que funcionam como mapas abertos ao driblar os clichês acerca de Israel, provocando-nos a criar outros mapas, a proliferar outros sentidos para os espaços configurados com e através de suas imagens.

Em diversos momentos, aqueles clichês são driblados ou postos em variação pelos modos operantes da linguagem cinematográfica – como os planos que evidenciam a pobreza das famílias, destacando a precariedade e desconforto das moradias, que ganham força poética em função da beleza das cores, de contrastes e enquadramentos da fotografia. Uma vida dura, porém pacífica, como ressalta um dos per-

8 O professor David Lapoujade, em um seminário na Université Paris II-Sorbonne, em novembro de 2014, ao falar sobre os filmes do cineasta francês Jean-Marie Straub, destacou que a longa duração de planos-sequência são as imagens fazendo resistência aos discursos, os visíveis resistindo aos dizíveis.

sonagens de *Wadi dix anne après* (1991), no quintal de sua casa, entre sucatas, sobras de construção e galinhas a ciscar. Um casebre localizado à margem de uma estrada com intenso tráfego de veículos. Num plano-sequência em *travelling*, esse mesmo personagem, um árabe de 70 anos, ressalta que gosta de viver só e que ama os animais. A filmagem em movimento lateral, da direita para a esquerda, acompanha o deslocamento desse homem pelo seu quintal, repleto de quinquilharias, e pela referida estrada. Durante o percurso, sua voz em *off* lança a pergunta: “você quer que um homem de 70 anos procure o amor?” E a mesma voz responde que queria quando era jovem, mas nessa idade não pensa mais sobre isso. O discurso banal, que poderia ser proferido por qualquer homem velho de outro país, entra em composição com a paisagem em movimento e com os demais planos que o antecedem. Isso amplia nossa percepção e abre o mapa imagético para conexões outras, novas possibilidades e nuances sobre um Israel socialmente múltiplo, que se metamorfoseia a todo instante. Outro exemplo dessa metamorfose acontece no desaparecimento do conflito entre árabes e judeus ao focar no aparecimento de outros conflitos, como entre os ricos e pobres, entre os veículos e os animais domésticos ou entre a juventude e a velhice, muitos deles expressos nas microrrelações que configuram os espaços recortados por este plano.

Diante desse plano, Amos Gitai atua como um cartógrafo. Ele agencia, com sua câmera, relações criadoras de afetos, de outras configurações que fazem variar as velocidades e intensidades dos corpos em relação. Mútuas contaminações se processam. Homens e mulheres se tornam personagens de si diante da câmera e da equipe de filmagem. O espaço recortado pelo enquadramento da câmera e o tempo de exposição dos planos abrem a imagem para outros sentidos e composições. Coisas e situações ordinárias se evidenciam, ganham variação e nos fazem pensar e habitar outro Israel.

Nos documentários da trilogia *Wadi*, as trajetórias humanas e não-humanas se cruzam e se reconfiguram, as linhas duras se flexibilizam e agenciam a criação de linhas de fuga com as imagens. As fronteiras ganham mobilidade e tornam-se indiscerníveis. O cineasta-cartógrafo nos oferece um mapa aberto para criarmos outros mapas, uma cartografia que se produz no *entre* dos corpos em composição.

Cartografia com as imagens de um Israel em devir

Miriam é uma judia que se apaixonou por Skander, um pescador de origem árabe. Eles se casaram em Israel na década de 1970 e foram

morar em Wadi Rushmia, um vale localizado na região central de Haifa, cidade ao norte do país. Nesse lugar eles ficaram amigos de Yussuf, um árabe que vivia com sua mulher e filhos numa casa simples, construída com sobras e descartes de outras construções. Além deles, várias famílias pobres habitavam o fundo e o entorno desse desfiladeiro, um enclave formado por múltiplas trajetórias culturais, onde árabes e judeus conviviam de forma pacífica.

Foi neste lugar⁹ que, ao longo de 20 anos, Amos Gitai realizou a trilogia documental de *Wadi*. O cineasta e sua equipe de produção acompanharam as transformações das vidas dessas pessoas, apresentando-nos realidades destoantes, principalmente daquelas criadas pelas produções audiovisuais, classificadas como documentários, disponíveis nas plataformas digitais na internet¹⁰. Seguindo uma tradição histórica e jornalística, essas produções pautam-se demasiadamente no apontamento das origens do conflito, a partir de uma retrospectiva linear, com imagens de operações militares do exército israelense, atentados terroristas praticados por grupos palestinos, mortos e feridos (crianças, mulheres e idosos), entremeados por análise e opiniões de lideranças políticas e de intelectuais de ambas as partes. Enfim, produções audiovisuais repetidoras de formas e conteúdos que sedimentam olhares e leituras sobre aquela realidade.

O interesse pela obra de Amos Gitai¹¹, e em especial por seus filmes documentários, surgiu pelo modo como ele opera a câmera e a linguagem cinematográfica na busca de relações improváveis entre judeus

9 Lugar em aberto, como coloca Massey (2012, p. 191), “um tecer de estórias em processo, como um momento dentro das geometrias de poder, como uma constelação particular, dentro de topografias mais amplas de espaço, e como em processo, uma tarefa inacabada”.

10 Aos digitarmos no site Youtube “documentários sobre Israel e Palestina”, os três vídeos mais acessados são *Palestina: História de Uma Terra* (182.036 visualizações); *Documentário TV Escola: Palestina - 1/4* (21.994 visualizações) e *Morte em Gaza* (22.173 visualizações).

11 Entre 26 de fevereiro e 6 de julho de 2014, a Cinemateca Francesa organizou uma grande exposição intitulada *Amos Gitai: Architecte de la mémoire*, com seu acervo pessoal (fotos, diários, cartas, esquemas, desenhos, pinturas, roteiros etc). Também publicou e lançou livros com artigos de especialistas, entrevistas e textos do cineasta. Mas o principal dessa programação foi uma retrospectiva com todos os seus filmes, incluindo debates com o diretor em algumas sessões. Ouvi-lo falar sobre seus filmes e processos de criação foi uma ótima oportunidade para conhecer as especificidades de sua obra e o modo como pensa o cinema, além de esboçar um mapa das forças que constituem a política de suas imagens. Foram cerca de quatro meses, durante os quais espectadores e pesquisadores puderam ampliar seus conhecimentos sobre a trajetória do cineasta, explorar com mais afinco o país retratado em seus filmes e, em especial, entender sua maneira de pensar e filmar as microrrelações tecidas entre judeus e árabes no interior desse território.

e árabes, frente a uma cultura imagética que cria clichês e preconceitos sobre esses povos. A partir desse encontro, constatamos que o cineasta alinha-se àqueles documentaristas – como os brasileiros Eduardo Coutinho (*Cabra marcado para morrer*, 1984; *Edifício Master*, 2002) e João Moreira Sales (*Santiago*, 2007; *Entreatos*, 2004), o português Pedro Costa (*No quarto da Vanda*, 2000), o francês Jean Rouch (*Eu, um negro*, 1958; *Crônica de um verão*, 1961), entre outros – que buscam criar uma relação intensa com seus personagens. No caso da trilogia documental de *Wadi*, como destacamos anteriormente, tanto o modo de trabalho como o longo período de interação com o lugar e seus habitantes possibilitaram ao diretor encontros intensivos no espaço relacional da filmagem.

Em *Wadi dix anne après* (1991), Gitai re-encontra uma Miriam desolada com o fim de seu casamento com Skander. Ele não suportou a pressão dos filhos e amigos árabes frente ao seu matrimônio com uma judia. Diante das ameaças dos filhos, de não mais procurá-lo, ele a deixou e regressou para a Palestina. Com a câmera fixa em plano detalhe, o cineasta desenvolve uma longa conversa com Miriam sobre o ocorrido. Entre falas amarguradas e silêncios, fica evidente o constrangimento da personagem pelo fim de seu romance que, em *Wadi* (1980), sugeria uma comunhão inabalável. Gitai, numa voz extracampo, insiste sobre os detalhes da separação. Miriam olha para a câmera e depois para o diretor, decreta “eu não vou entrar em detalhes diante da câmera”, e em seguida sacramenta, “o silêncio é de ouro”. Nesse momento, evidencia-se que a câmera não é um mero aparato de registro, ela provoca e articula discursos e sentimentos aflorados pela sua presença.

Diante de cenas como essa, acreditamos que Amos Gitai realiza um documentário com base num pensamento rizoma, em que o *onde*, o *como*, o *o que* e o *quem filmar*, apesar de seguir um roteiro pré-estabelecido, vai sofrendo variações em função dos afetos criados nas múltiplas conexões entre equipe de filmagem, personagens e locações. As escolhas referentes aos ângulos e enquadramentos, bem como os movimentos da câmera, ou sua fixidez, são estabelecidas na interação dos corpos em composição, onde as fronteiras entre diretor e personagem, bem como entre realidade e ficção, tornam-se movediças.

A partir dessa concepção de espaço *relacional*, *em aberto*, entremeado por *negociações*, trazemos o conceito de *rizoma* de Deleuze & Guattari (1995), para pensar o documentário mapa aberto de Amos Gitai. Os filósofos defendem um pensamento que se processa por alianças, produzido no *entre* das relações, que, sem estar dado *a priori*, é uma

criação que se permite contaminar pelos acontecimentos imprevisíveis, pelas forças que atravessam e constituem os corpos em jogo. O rizoma como um movimento de linhas em constante reconfiguração, que desestabilizam os caminhos pré-estabelecidos e hierarquizados pelo pensamento arbóreo, por um modo tradicional de fazer e lidar com o documentário, em que se pretende registrar e não produzir uma realidade. Um real que brota das relações entre diretor, personagem, câmera e o espaço que essas trajetórias configuram. Um modo rizomático de produzir e de ver cinema, que amplia nossas interpretações e leituras sobre as realidades criadas nas e pelas imagens.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (Deleuze & Guattari, 1995, p. 36).

Os modos de funcionar dos documentários pensados como arbóreos são filiados a visões sedimentadas, funcionam como reprodutores de discursos consagrados pelos meios de comunicação dominantes. Eles repetem o modo de reprodução das imagens preconizadas pelas construções hegemônicas de certa cultura visual, que direcionam e restringem nossas experiências com os espaços filmados. Um modo jornalístico que, por exemplo, não contemplaria os silêncios de Miriam, uma vez que eles instauram uma impossibilidade de dizer, abrindo-se a muitos possíveis pensamentos e sensações. Os documentários que reproduzem clichês e funcionam como instrumento de representação da realidade buscam consagrar uma ideia já estabelecida antes do filme, como, por exemplo, a necessidade da política de controle e expansão territorial do Estado de Israel. Nessa perspectiva, as relações que os espectadores estabelecem com as imagens de um documentário pautado em um pensamento arbóreo colocam o cinema na condição de instrumento de afirmação de modos de ver e tratar os temas por ele abordados. Temos, portanto, uma política das imagens que educa os nossos olhares sempre para um sentido já dado *a priori*, limitando as possibilidades de criação de outras conexões, outros entendimentos sobre as realidades que os filmes nos apresentam, bem como sobre o próprio filme. São imagens que operam como decalque, limitando leituras e fechando os mapas. Produzir mapas abertos, não decalques – eis o movimento proposto por Deleuze & Guattari (1995) no combate à representação, tal qual vemos se efetivar nesta trilogia documental de Amos Gitai.

Fazer o mapa, não o decalque. A orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. (Deleuze & Guattari, 1995, p. 20)

Diante dessa perspectiva filosófica, fazer mapa, não decalque, é um processo de criação que acontece na relação com imagens que nos agenciam uma “experimentação ancorada no real”. As imagens de um documentário que funciona como mapa aberto operam resistindo a uma representação do real e buscam *um* real criado através delas. Amos Gitai cria realidades sobre Israel que ganham variação nas múltiplas conexões que construímos com seus filmes, nos mapas que criamos com eles. Conexões que se proliferam em função do modo como esse diretor faz funcionar a linguagem cinematográfica, como por exemplo, ângulos, enquadramentos e movimentos de câmera definidos no momento mesmo das filmagens.

Amos Gitai, através dos seus documentários, arranca-nos da superficialidade das nossas experiências imagéticas com o Israel criado pelos meios de comunicação dominantes e nos leva, através da trilogia *Wadi*, para o fundo de um desfiladeiro, onde se desvelam camadas políticas e sociais mais profundas do seu país. O diretor nos apresenta um mapa audiovisual que nos dá a ver outras realidades, novos olhares e sentidos para um espaço israelense esculpido pela sua câmera, onde as fronteiras entre judeus e árabes ganham mobilidade. Um mapa aberto que nos afeta e nos convoca a criar outras conexões com Israel e a pensar em outros modos possíveis de habitá-lo.

As fronteiras começam a se desvelar e a ganhar mobilidade no início de *Wadi* (1980). No primeiro plano aparece uma cerca rudimentar, feita com folhas de zinco. Ela balança sob o efeito do vento que lambe o desfiladeiro. No espaço entre as madeiras que a sustentam observa-se, no segundo plano, uma encosta com afloramentos de rochas e algumas árvores esparsas, entre gramíneas verdejantes. No terceiro plano, na crista do relevo, prédios residenciais de classe média. A câmera parada, em *contra-plongée*, dá visibilidade às linhas naturais e sociais que configuram os estratos do desfiladeiro de Rushmia. Os demais blocos de imagens que se seguem, neste início de filme, recortam os espaços de quintais e casas, descortinando as camadas de um ordinário de miséria e desesperança. Uma câmera subjetiva, à altura dos olhos, serpenteia pelo interior de uma casa até um quintal cheio

de quinquilharias. Nesse percurso, ouve-se o som de uma música árabe tocada por um violino, cortada por latidos de um cão que está fora do quadro. Nesse plano, surge no final a voz de Yussuf, em *off*. O árabe indaga e responde: “Você acredita que isso é uma vida? Não é uma vida!”. Música, fala e ruídos entre casa e quintal ampliam as sensações de desolamento e desesperança, mobilizando as linhas que tecem o lugar esculpido, por uma câmera ora subjetiva, ora fixada no tripé. O maior tempo de duração desses planos amplia nossas conexões com esse mapa imagético do cotidiano das personagens. Instaure-se uma relação com as imagens em que as linhas duras se evidenciam, entram em variação, ganham mobilidade e nos incitam a inventar linhas de fuga¹² com um Israel que entra em devir, metamorfoseando-se.

Devir como um movimento de tornar-se, não como algo já dado, mas que se efetiva no encontro com essas imagens, com os espaços criados por elas. Espaços de um ordinário judaico-islâmico ganham visibilidade através do modo como esse cineasta filma (enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera etc.) e monta seus documentários (duração e sequência dos planos, trabalho com som e música etc.).

Esse espaço é aqui pensado à luz das concepções de Massey (2012), como multiplicidade, processual e em aberto. Um espaço ordinário criado nas relações intensivas entre trajetórias humanas (diretor, equipe de produção e personagens) e não-humanas (câmera, casa, objetos, rochas, plantas, desfiladeiro etc.) que se cruzam e se entrecruzam nesse fazer cinema documentário do cineasta israelense. Trajetórias em permanente processo de negociação a (re)inventar fronteiras.

Em outro momento de *Wadi* (1980), Skander, o pescador palestino, encontra-se sentado na varanda da sua casa, em primeiro plano. Pelas frestas do telhado e da parede raios de sol iluminam a cena. Entre luz e sombras a personagem fala sobre como é viver casado com uma judia. Relata que sua condição matrimonial é questionada por seus amigos

12 O conceito de linhas de fuga foi criado por Deleuze & Guattari (1996, p. 70). Para os autores, nós “indivíduos ou grupos, somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. São linhas que nos compõem, diríamos três espécies de linhas. Ou, antes, conjuntos de linhas, pois cada espécie é múltipla. Podemos nos interessar por uma dessas linhas mais do que pelas outras, e talvez, com efeito, haja uma que seja, não determinante, mas que importe mais do que as outras... se estiver presente. Pois, de todas essas linhas, algumas nos são impostas de fora, pelo menos em parte. Outras nascem um pouco por acaso, de um nada, nunca se saberá por quê. Outras devem ser inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso: devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente na vida.”

árabes, mas que tenta ignorá-los, defendendo em discurso que todos os seres humanos são iguais, que as diferenças são estabelecidas pelos homens e não existem aos olhos de Deus. Porém, as expressões do seu rosto, seus gestos e intervalos de silêncios colocam em dúvida suas convicções. Entre a timidez e o constrangimento de Skander diante da câmera, Miriam, sua esposa judia, surge no quadro, interrompe a conversa, e diz sorridente que ele é um bom pescador, que a fisgou e lhe prometeu uma bela vida. Ela entra e sai do quadro mais duas vezes, mas continua sempre presente pelos sons emitidos no extracampo, como os ruídos de panelas vindos de uma suposta cozinha. Toda essa movimentação é gravada por uma câmera na mão, que desvia levemente o foco para quem, na cena, toma a fala. A operação da câmera é agenciada pela movimentação das personagens, por meio da qual as linhas duras entre público e privado, bem como entre dentro e fora do campo, misturam-se, sobrepõem-se e mobilizam as fronteiras configuradas nessas imagens e através delas.

Com base na filosofia de Deleuze e Guattari (1995, p. 29), pensamos fronteiras como zonas de transição, onde os limites são instáveis. Os autores remetem-se à ideia de *fronteiras movediças* para falar de um oeste norte-americano rizomático, com seus limites fugidios, um mapa em aberto, enquanto “a leste se faz a busca arborescente e o retorno ao velho mundo”. Fronteiras são espaços híbridos, um emaranhado de linhas que se sobrepõem e se entrecruzam, numa dinâmica proliferadora de sentidos, que se reconfiguram incessantemente nas práticas cotidianas dos habitantes desses territórios em desconstrução e reconstrução. Fronteiras não como algo já dado, mas que se cria e se recria nas relações em processo, sempre em aberto e em negociação. A fronteira como espaço impreciso, mutável, móvel, em devir.

Inspiramo-nos nessa perspectiva ao considerarmos as fronteiras enquanto conjunto de linhas produzidas nas relações espaciais costuradas entre humanos e não-humanos, configurações que ganham expressão através de uma escrita com as imagens dos documentários mapas abertos de Amos Gitai. Linhas “como Deleuze e Guattari diriam: linha dura para o trajeto costumeiro, linha flexível para o trajeto errático, e linha de fuga para os desvios, as escapadas” (Pelbart, 2013, p. 268). Essas escapadas e desvios são criações feitas a partir dos afetos que essas imagens disparam no espectador. Elas não estão dadas *a priori* na imagem, mas são inventadas na relação com elas. Assim, cada espectador será afetado ou não pelas linhas duras que ganham visibilidade nas imagens e criará ou não a partir delas suas linhas de fuga.

Em um dos planos iniciais de *Wadi dix anne après* (1991), uma câmera fixa em *contra-plongée*, a um metro do chão, filma o árabe Yussuf retirando terra do seu quintal com uma pá. Ao fundo, a encosta ocre do desfiladeiro em contraste com sua camisa branca e sua pele escura, resultado da intensa exposição ao sol. Essas cores e texturas ganham visibilidade pelo ângulo e pelo enquadramento escolhidos pelo diretor, num plano que dura cerca de 40 segundos. Uma música árabe melancólica e o barulho da pá em atrito com o solo se misturam e provocam a intensificação de sensações de fragilidade e força, desolação e beleza. O movimento da pá parece escavar a câmera e nos lança para dentro e fora da imagem. As linhas duras das bordas dos corpos e do enquadramento se flexibilizam e as fronteiras entre o visível e não visível tornam-se movediças. Dez anos depois das primeiras filmagens, Yussuf está totalmente grisalho. Seu rosto e suas mãos evidenciam linhas criadas pelos tempos atmosférico e cronológico, em composição com as linhas dos estratos que marcam os depósitos rochosos da escarpa, o tempo geológico. Diferentes temporalidades são percebidas ou criadas na relação com um espaço costurado por linhas que ganham notoriedade ou que inventamos com essas imagens. O mapa audiovisual se metamorfoseia e uma cartografia ganha movimento nos encontros com esse documentário.

Acompanhar as variações dessas linhas – em intensidades e sentidos –, analisá-las a partir das forças que se efetivam nos encontros entre imagens e espectadores seria para nós, à luz do pensamento de Deleuze & Guattari, uma cartografia¹³, pois ela se propõe a dar expressão aos mapas criados nas relações com as imagens. O mapa é um combate ao decalque, uma resistência à representação, a uma visão territorializada *a priori* de Israel. Mapas criados com um Israel que se desterritorializa e se reterritorializa nos documentários de Amos Gitai.

Nesse sentido, podemos pensar a mobilidade das fronteiras a partir dos mapas criados na relação com as imagens. Fronteiras se desfazem e se reconfiguram no movimento das linhas duras, flexíveis e de fuga que emergem dos documentários de Amos Gitai. Fronteiras ganham visibilidade e variação no modo como o cineasta opera a câmera e explora os elementos da linguagem cinematográfica.

13 Ao utilizar o cinema com intercessor para pensar sua filosofia, Deleuze não cita, em seus livros *Cinema 1: a imagem-movimento* e *Cinema 2: a imagem-tempo*, a palavra *cartografia*. Nesse sentido, nossa pretensão aqui é promover um encontro do conceito de cartografia proposto no livro *Mil Platôs*, com o cinema documentário, no movimento de pensar em que momentos os corpos fílmicos e espectadores se abrem para uma composição mapa e não decalque, ou seja, uma composição que escape da reconhecimento e crie outros sentidos para as relações espaciais esculpidas pelas imagens cinematográficas operadas pelo diretor.

Em especial, chamou-nos a atenção o uso dos planos-sequência com a câmera fixa ou em movimento. Em vários momentos dos filmes, como nos citados anteriormente, o diretor explora longas tomadas que registram histórias, conversas e afazeres domésticos e de trabalho das personagens. Em outros, acompanha o deslocamento dessas pessoas pelos espaços interior e exterior das moradias, descortinando as camadas de uma arqueologia das relações atravessadas por questões religiosas, políticas e culturais, que nos fazem pensar um Israel que se reinventa nas microrrelações tecidas naquele cotidiano islâmico-judaico.

Em uma cena de *Wadi dix anne après* (1991), Yussuf encontra-se sentado nas imediações de sua casa, tendo ao fundo a escarpa íngreme e rochosa do desfiladeiro. A câmera fixa, em plano detalhe, com ângulo em *contra-plongée*, registra uma longa conversa em que o árabe relata o sofrimento da amiga judia Miriam após o fim do seu casamento com Skander. Entre pausas na fala e tragadas de cigarro, Yussuf em muitos momentos olha para a câmera e para fora do enquadramento. Uma realidade é criada e ganha variações no *entre* câmera, personagem e diretor. Na longa duração do plano, os encontros com Miriam e Skander atualizam-se dentro e fora da imagem, o mapa imagético se abre e espaços são criados e acoplados nessa relação conjugal. No final desse plano, um amigo de Yussuf invade o quadro, entre ele e a escarpa rochosa, interrompendo a conversa. Yussuf o cumprimenta e pede para ele pegar uma flauta. O som do instrumento é emitido no *extra-campo*, a cena é cortada, e na sequência, surge um plano detalhe do flautista tocando a música que começara no plano anterior. Em seguida, um novo plano, mais aberto, continua a registrar o desempenho do músico, sempre a tocar a mesma melodia, sem cortes. Na sequência, uma série de planos curtos do interior da casa de Yussuf, com câmera fixa, ainda com o som do flautista. Por fim, essa trilha termina num plano, com a câmera na mão em *plongée*, que filma Miriam revolvendo a terra do seu jardim. O acontecimento sonoro inusitado produz uma reconfiguração das linhas duras, desestrutura a simetria das relações, flexibiliza-as e mobiliza as fronteiras entre diretores e personagens, conectando os planos e os espaços por eles produzidos. O maior tempo de exposição da imagem, sem cortes, associado ao som da flauta, prolifera a construção de outras imagens para as vidas agrupadas, tornadas copresentes na sequência, a partir dos afetos que elas produzem e o documentário se abre para inúmeras configurações.

A câmera parada ou em movimento, em plano-sequência, sobrepõe e dilui as fronteiras entre esses espaços ao dar-lhes um sentido mais intenso de contiguidade. A extensão do tempo de exposição do plano

intensifica nossa relação com as imagens, provoca-nos a olhar com acuidade, abre nossa percepção para detalhes da composição do quadro, como cores, objetos, roupas, gestos mínimos das personagens, entre outros detalhes. As linhas duras dos lugares, as fronteiras entre casa e quintal, entre íntimo e público, se tornam flexíveis com e através da linguagem cinematográfica e agenciam criações de linhas de fuga, outros sentidos para os espaços esculpidos pela câmera. Ao entrar no interior das casas e na intimidade das pessoas, o cinema faz público o privado, mistura-os, equivale o dentro e o fora das paredes e quintais em termos de visibilidade.

Nessa costura e invenção de linhas, em que o público e o privado se misturam, Amos Gitai nos apresenta um mapa das relações ordinárias das famílias do vale de Rushmia, que se abre a novos encontros ao desterritorializar as imagens preconcebidas de Israel como um país dividido, forçando-nos a reterritorializá-las em um país mais movediço e diverso.

A câmera em plano-sequência de 1 minuto e 50 segundos de duração, em *travelling* lateral, percorre lentamente em diagonal, de baixo para cima, uma vertente do desfiladeiro em *Wadi dix anne après* (1991). A voz em *off*, de um morador local, relata a história de um pai árabe que tenta convencer o seu filho caçula, nascido em Haifa, a retornar ao convívio com a família que mudara para Ramallah, cidade palestina da Cisjordânia. O jovem israelense, de origem árabe, resiste ao clamor do pai, preferindo permanecer em Haifa. Os dilemas da história intensificam-se nos espaços que vão ganhando visibilidade no quadro em movimento. O plano-sequência começa na praia e termina no cume de uma vertente. Ao longo do trajeto, a câmera, num devir teleférico, evidencia as linhas do horizonte, do litoral, da rede elétrica, da estrada de ferro, da rodovia com pistas largas de sentido duplo, do sopé da encosta repleta de árvores com algumas casas, dos terrenos selvagens com afloramentos de rochas e vegetação rupestre. As fronteiras evidenciam-se nas linhas duras que dividem esses espaços de vida e trabalho, mas se misturam e ganham variação nesse plano-sequência, que cria um descompasso entre a narrativa em *off* e o visível dado pelas imagens, que por sua vez operam uma *desnarrativa* espacial, não ilustrando a história narrada, mas criando aberturas, pequenas fissuras onde uma linha de fuga pode brotar, onde podem ser inventadas outras possibilidades de habitar Israel.

Ao invés de querer compreender, e eventualmente significar, interpretar, cabe traçar, cartografar, diria Guattari, seguir o curso das coisas, como se diz, seguir o curso de

um rio, e não fixar-se nas supostas intenções, sempre projetadas, pressupostas... (Pelbart, 2013, p. 268)

Trabalhos recentes, como o da pesquisadora Teresa Costa, ligada à *Université Paris III*, ajudam-nos a pensar a cartografia como um modo de análise fílmica, onde a escrita se processa por um movimento de criação do espectador com as imagens. No livro *La pensée cartographique des images: Cinéma et culture visuelle*, a autora defende, com base nos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo de Gilles Deleuze, a descrição cristal das imagens como “fabricação de uma visualidade” (Castro, 2011, p. 223). Uma fabricação, pois não é uma simples coleta de informações, tampouco uma relação passiva com o filme, é uma criação que se processa nos encontros com as imagens, naquilo que nelas nos afeta, mobiliza sensações e provoca nosso pensamento a produzir outras percepções e sentidos para as relações humanas e não-humanas que elas (re)configuram.

Para fabricar essa visualidade através da escrita, pensamos o documentário como um corpo fílmico¹⁴, entendido como certo regime de relação entre elementos, quais sejam: pessoas, lugares, objetos, paisagens, planos, tempos que criam um arranjo imagético a partir do modo como o cineasta enquadra, monta e compõe seus filmes, onde se produzem linhas duras, erráticas e de fuga. Um corpo fílmico configurado pelo modo como a linguagem cinematográfica é explorada pelo diretor, e pelas relações criadas com um corpo espectador. Essas relações entre corpos se processam por sua capacidade de produzir afetos e de ser afetados. São relações produtoras de mapas abertos aos encontros, como aquelas que ganham intensidade pelo maior tempo de exposição dos planos, seja com uma câmera fixa ou através de um longo plano-sequência em *travelling*.

É com tais afetos e por meio deles, nos encontros intensivos com a trilogia documental de Amos Gitai, que experimentamos uma cartografia

14 O conceito de corpo proposto por Deleuze (2002) nos ajuda a pensar o documentário em um funcionamento de mapa aberto, a partir das fissuras que se abrem às capacidades de afetar e ser afetado do corpo fílmico, este produzido nas relações entre diretor, personagens, lugar, câmera, linguagem cinematográfica e demais corpos em composição. O autor, com base na filosofia espinoziana, compreende corpo como um regime de relações em que forças cinéticas e dinâmicas se configuram e se reconfiguram, em função da capacidade desse corpo de produzir afetos. Consideramos que um corpo documentário produz afetos quando suas imagens provocam um estranhamento no espectador, ou seja, quando essas imagens operam um modo de lidar com o real que abala as visões consagradas sobre uma determinada realidade. Afetos nos fazem produzir mapas, novas formas de nos relacionarmos com as imagens que consigam escapar do movimento exclusivamente recognitivo, representacional, das linhas duras.

com as imagens, uma espécie de geonálise “que é uma esquizoanálise, que é uma cartografia, que é uma análise das linhas, dos deslocamentos, dos gestos, dos afetos, do estilo, inclusive da linguagem” (Pelbart, 2013, p. 284). Uma escrita agenciada pelos afetos que afloram no *entre* corpos fílmicos e espectador, e demais corpos em composição.

Essa cartografia se movimenta com e através de recortes de cenas dos filmes, onde experimentamos uma construção analítica com essas imagens, acoplando os conceitos teóricos que nos mobilizam a pensar as relações entre cinema e geografia.

Acreditamos que os documentários de Amos Gitai funcionam como mapas abertos, pois não pretendem explicar, tampouco defender uma bandeira a favor de um dos lados em conflito no território israelense. Eles são abertos à medida que fazem emergir múltiplas entradas e nos incitam a criar o nosso próprio entendimento sobre os dilemas e as complexidades abordadas. Suas imagens nos convocam a produzir mapas, a escapar das leituras decalcadas sobre um país múltiplo e diverso.

As imagens da trilogia *Wadi* nos surpreendem e nos provocam estranhamentos, configurando um mapa-corpo-documentário com capacidade de afetar e de ser afetado. Linhas erráticas e de fuga são criadas nos encontros potentes no *entre* dos corpos em jogo, produzindo mapas abertos ao tornar movediças as fronteiras entre as múltiplas realidades possíveis de Israel.

Bibliografia

- Castro, T. (2011). *La pensée cartographique des images: cinéma et culture visuelle*. Lyon: Aléas.
- Deleuze, G. (1992). *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Ed.34.
- Deleuze, G. (2002). *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. I. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. III. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Gitai, A. (2014). La caméra est une sorte de fétiche. p. 39-47 In: Faure-Poirée, J. (org). *Amos Gitai: architecte de la mémoire*. Paris : Gallimard, Cinémathèque Française. pp. 39-47.
- Massey, D. (2012). *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. (3 ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Orléan, M. (2014). Un temps pour chercher et un temps pour perdre. In: Faure-Poirée, J. (org). *Amos Gitai: architecte de la mémoire*. Paris : Gallimard, Cinémathèque Française. pp. 21 – 29.
- Pelbart, P. P. (2013). *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: Editora n-1.
- Rolnik, S. (1989). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Toubiana, M. (2014). Au présent de la mémoire. In: Faure-Poirée, J. (org). *Amos Gitai: architecte de la mémoire*. Paris : Gallimard, Cinémathèque Française. pp. 13 – 15.

Filmografia

- Gitai, A. *Arts and Crafts and Technology* (1973). Israel.
- Gitai, A. *Menphis* (1974). Israel.
- Gitai, A. *Public House* (1977). Israel.
- Gitai, A. *Architectura* (1978). Israel.
- Gitai, A. *Wadi* (1980). Israel.
- Gitai, A. *Maison* (1980). Israel/França.

Gitai, A. *Wadi, dix anne après* (1991). Israel/França.

Gitai, A. *Kippur, souvenirs de guerre* (1997). Israel/França.

Gitai, A. *Kippur* (2000). Israel.

Gitai, A. *Wadi Grand Canyon* (2001). Israel.

**¿Y si el mapa no es más
que el tablero de un juego
de mesa? Itinerarios
lúdicos de Raúl Ruiz en
Zig-Zag - Le jeu de l'oie
(une fiction didactique à
propos de la cartographie)
(1980)**

Irene Depetris Chauvin, Carla Lois

Hacer cine quiere decir, señoras y señores, mirar el mundo a través de una máquina o monstruo medio mecano, medio cámara fotográfica, medio bicicleta; máquina solar, porque se agita al contacto con la luz; noctámbula, porque acuna entre penumbras. En ella, medio entreverada, se encuentra una cinta transparente, larga hasta de un kilómetro y ancha de no más de 70 milímetros. Antes de atarla a la máquina, se unta nuestra cinta con una gelatina que se obtiene según una receta no muy distinta a la que se usa para fabricar la sustancia de Chillán. Se hierve en una olla de huesos de caballo y se la deja enfriar. En la sustancia se sumerge el celuloide. Así tratada, la cinta, como la uva, adquiere la propiedad de absorber las apariencias de lo que se le ponga por delante. Una vez que la cinta

absorbe las sombras y transparencias con que se enfrenta, se pone a marinar en un estanque y luego se cuece a baño maría. De esta manera, se hace aparecer una cantidad inverosímil de imágenes espejantes, a las que se les agrega, antes de servir las, un poco de música, palabras evocadoras y uno que otro sonido. Un ojo con un párpado que pestañea 24 veces por segundo.

(Raúl Ruiz, Premio Nacional de las Artes, 1997)

En su discurso de aceptación del Premio Nacional de las Artes de Chile, Raúl Ruiz (1941-2011)¹ lúdicamente definía su oficio como el de un “hacedor” de películas cuya labor compartía algo de la precariedad y de la fascinación propias de las actividades de un cocinero o de un mago. La aparente simplicidad de un arte que se define como una alquimia doméstica venía a darle otro sentido retrospectivo a una obra políglota y multiforme. A lo largo de casi cuatro décadas, entre largos y cortos, Ruiz llegó a dirigir más de cien películas que conforman una obra tan atractiva como hermética. Tanto en sus películas de ficción como en sus documentales, el espíritu lúdico, la sensibilidad barroca y la alucinación surrealista son parte de una reflexión acerca del lenguaje y de los recursos de representación que desestabiliza cualquier noción de narrativa clásica².

Su *poética del cine* se estructura en torno al rechazo de una forma narrativa hegemónica en la que “una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. (...) y a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor del conflicto central” (Ruiz, 2013, p.17). En este esquema criticado por Ruiz, todo lo que no se relaciona con el desarrollo del conflicto debía ser desechado, una imposición de orden que afecta tanto a las vicisi-

1 Raúl Ruiz Pino o Raoul Ruiz (Puerto Montt, 25 de julio de 1941 – París, 19 de agosto de 2011) fue un cineasta chileno y un teórico del cine radicado en Francia, país en el que se exilió luego de que ocurriera en Chile el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Formó parte de una generación de directores chilenos políticamente comprometidos, como Miguel Littín, Helvio Soto y Patricio Guzmán. Sin embargo, gradualmente se le catalogó como un autor distinto, que creaba películas cada vez más surrealistas, irónicas y experimentales. Es considerado por muchos como el cineasta chileno más importante de la historia.

2 Como “cine clásico” se entiende a la forma de filmar hegemónica en Hollywood a partir de la obra del cineasta americano David Wark Griffith. La narración en el cine clásico busca la invisibilidad del relato, ocultando el aparato cinematográfico y naturalizando la continuidad de cada una de las partes que se ordenan para lograr una historia que cierra un sentido. Este sistema de narración (al que Ruiz llamará la “narrativa del conflicto central”) busca contar todo de manera progresiva, clara y con un principio y un fin bien marcados. De este modo, la narración ordenada y la invisibilidad del relato (el ocultamiento del sistema de representación) le impide al espectador distanciarse y reflexionar sobre el carácter construido y contingente de la película.

tudes de la narración como a la experiencia del espectador, hipnotizado por el cumplimiento de las expectativas generadas por un modelo prefabricado. Contra este aletargamiento, Ruiz propondrá un cine que parte de la imagen como fuente inagotable de sentidos que nacen del encuentro con nuestra subjetividad. A fuerza de hacer proliferar citas, registros populares, surrealistas y barrocos, sus películas nos invitan a transitar zonas insospechadas, oníricas y retorcidas, un quiebre en la coherencia del relato y del argumento fílmico que impacta, a su vez, en el modo de abordar e imaginar las dimensiones espaciales y temporales que habitamos en el fuera de campo.

En las películas de Raúl Ruiz, filmadas en Chile y en Europa, persiste una preocupación por el espacio, un interés por explorar tanto espacios alternativos como así también aquellos más convencionalmente geográficos. En 1980, respondiendo a un encargo de *Zig-Zag*, un programa de variedades de la televisión francesa, Raúl Ruiz realizó *Le jeu de l'oie*. Este medimetro, que se define como “una ficción didáctica a propósito de la cartografía”, busca explicar y promover una exposición cartográfica en el *Centre Pompidou* de París pero, como se sugiere en el título, la película se desmarca de la forma del documental y deviene una ficción absurda en la que la coexistencia entre mapa y juego tensiona, y permite pensar críticamente, diversos conceptos y teorías espaciales. La propuesta de Ruiz engarza bien con las innovaciones conceptuales sobre el objeto cartográfico que ponía en escena la exposición “*Cartes et figures de la Terre*” (24 de mayo al 17 de noviembre de 1980): en su catálogo se recogen ensayos de académicos e intelectuales que dinamitan el discurso de verdad que el sentido común asigna al mapa y problematizan las imágenes cartográficas como modos de inscribir una concepción del mundo (AAVV, 1980, p. 479). Contemporáneamente, también los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari pateaban el tablero para afirmar que “el mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación [...] Contrariamente al calco, que siempre vuelve ‘a lo mismo’, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de performance, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *compétanse*” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 17).

El universo poético de sensibilidad barroca y el gusto por la experimentación y el juego de Raúl Ruiz conectan bien con este momento del campo cultural francés en el que se empezaba a pensar a imáge-

nes cartográficas como variables, inestables, heterogéneas, históricas y singulares. El espíritu de este artículo es, entonces, proponer a *Le jeu de l'oie* como otra voz participante de esta suerte de asedio multilateral al objeto cartográfico.

Documentalizar la ficción cartográfica

Temáticamente o través del montaje, el cine propone un modelo narrativo del espacio. La cámara se convierte en un dispositivo cartográfico, una herramienta que permite contar distinto tipo de historias geo-espaciales. Giuliana Bruno hablará de una “mirada en tránsito que transforma al voyeur (el que ve) en voyageur (el que viaja)” (Bruno, 2002, p. 11-16), pero en la película de Raúl Ruiz aquel que viaja no decide su recorrido sino que es arrastrado en un itinerario que constantemente le hace saltar entre distintos niveles de visión. Como en otras ocasiones en las que le encargaron documentales para proyectos concretos³, en este caso una exposición de cartografía, Ruiz se aleja de los modos de enunciación del documental clásico⁴ y concibe una historia ficcional delirante en la que un personaje que necesita trasladarse a un punto de la ciudad para realizar un trámite descubre que está viviendo una “pesadilla didáctica”, ya que es al mismo tiempo jugador y dado en un descomunal juego de la Oca. Absurda en su trama y ambigua en sus modos de enunciación, la película de Ruiz cumple, sin embargo, ciertas “funciones” propias del documental. En su estudio de los trabajos realizados por el cineasta para la televisión europea, Ian Christie sugiere que el gesto disruptivo de Ruiz de producir ficciones cuando se piden documentales es parte de un intento de hacer del medime-

3 En Chile, durante los años de la Unidad Popular, bajo el gobierno del presidente Salvador Allende, y luego en su exilio europeo, Ruiz realizó documentales por encargo de organismos partidistas y canales de televisión. Aunque desconocemos las características de los pedidos oficiales, las películas que terminó filmando se alejaron radicalmente de cualquier tipo de narrativa documental tradicional. Como documentalista, Raúl Ruiz fue un director “díscolo”. Cuando el Partido Socialista, en el que militaba, le encargó una serie de proyectos audiovisuales sobre problemáticas de la coyuntura política (reforma agraria, cultura popular, educación), Ruiz respondió con películas que fueron críticas del optimismo de los partidos de izquierda. Ya instalado en Europa, sus documentales a pedido de museos o canales de televisión estatales generalmente devienen ficción. Algunas de las películas realizadas para la televisión europea fueron *Les divisions de la nature*, *Les élections*, *Jeux*, *Petit manuel d'histoire de France*, *De grands événements et de gens ordinaires*, *Zig-Zag - le jeu de l'oie (une fiction didactique à propos de la cartographie)*, *Lettre d'un cinéaste ou Le retour d'un amateur de bibliothèques*, *Lourdes* y *La présence réelle*, entre otros.

4 En *La representación de la realidad*, Bill Nichols propone que los filmes documentales pueden agruparse en torno a patrones comunes, modos de organización de la representación que determinan el discurso. Un documental puede ser preponderantemente expositivo, observacional, interactivo y reflexivo si privilegia la argumentación objetiva sobre el mundo, la observación sin comentario, la interacción con los protagonistas o la reflexión sobre el propio lenguaje documental. Una misma película puede combinar distintos modos de enunciación pero generalmente los documentales televisivos clásicos, que tienen un objetivo didáctico, descansan mayormente en el uso de una voz over que habla con autoridad sobre el tema tratado.

traje “un laboratorio continuo de investigación entre imagen y poder” (Christie, 2010, p. 234). Al igual que en todos sus documentales que responden a una necesidad pedagógica, Ruiz explora la contradicción por la vía del uso literal y delirante de un procedimiento didáctico que termina parodiándose a sí mismo⁵. En este sentido, el tono burlón de *Le jeu de l'oie* subvierte la estabilidad del discurso didáctico, al mismo tiempo que su devenir ficción permite minar la supuesta estabilidad entre la imagen y la realidad que propone un documental clásico.

Una imagen cinematográfica que desordena la percepción del espectador es, entonces, el punto de partida para pensar los modos de caracterización del espacio en la obra de Raúl Ruiz. En un sugerente estudio de su extensa cinematografía, el crítico Michael Goddard sugiere que la obra de Ruiz sería una especie de cartografía cinematográfica “imposible” ya que el constante cruce entre distintos contextos culturales, estrategias estéticas y medios tecnológicos funciona como un mapeo de espacios reales, imaginarios y virtuales. En este sentido, el corpus heterogéneo de la obra, y el conjunto de imágenes que ésta moviliza, puede ser pensado como un mapeo orientado a lo nuevo, una cartografía de lo virtual, una cartografía de lo imposible (Goddard, 2013, p. 1). Al poner en crisis la gramática cinematográfica convencional, el discurso fílmico de Ruiz impacta en los modos de representar cualquier espacio. Inclusive, podríamos extender el uso de la idea de cartografía y atender al modo en que una película como *Le jeu de l'oie* aborda y produce territorialidades específicas, teniendo en cuenta cómo los espacios y los dispositivos propiamente cartográficos también son transformados por esta propuesta de documental ficcional.

5 Un año antes de filmar *Le jeu de l'oie*, la reflexión lúdica sobre el lenguaje había alcanzado al discurso histórico como se evidencia en *Petit Manuel d'Histoire de France* (1979), una burla didáctica sobre la historia de Francia paradójicamente financiada por el Ministerio de Educación de ese país. En este collage visual, el pastiche y la parodia permiten abordar el mundo histórico de una manera políticamente incorrecta y poco convencional. Según Jonathan Rosenbaum, el aspecto subversivo de esta obra se vincula a la proliferación general de las representaciones y a un tono de auto-parodia amplificado por la inclusión de niños que leen, con una dicción neutra, extractos de los manuales escolares de distintos momentos históricos, un intento de incluir un recorrido cronológico que termina minando la idea de historia con mayúsculas y reduce la historia de Francia a la suma de sus clichés (1995, p. 222–37).

Es importante tener en cuenta que si el cine se pone al servicio de la geografía lo hace de una manera particular⁶. Es claro que el potencial de este arte para pensar, confirmar o subvertir las espacialidades establecidas deviene de la particularidad de su lenguaje. Muchos aspectos de la imagen en movimiento tienen que ver con los actos de habitar y atravesar el espacio: las películas realizan “recorridos” de sus espacios pero, al mismo tiempo, el aparato cinematográfico reinventa esos espacios antes que reproducirlos miméticamente. En este sentido, en su *Atlas of Emotion*, Giuliana Bruno concibe el cine como una forma de cultura *peculiarmente* espacial en tanto se trata de una narrativa de viaje que puede combinar visiones “panorámicas” y “desde abajo” y desdibujar la oposición entre “ver” y “andar”, entre “mapa” y “recorrido” (Bruno, 2002). El cine de Raúl Ruiz recupera esta doble forma de entender la construcción de un espacio, desde la perspectiva de la visión y de la narración. Como veremos en los siguientes apartados de este capítulo, su *jeu de l'oie* propone una coexistencia de mapa y tablero de juego que nos hace jugar con las escalas y con el itinerario, poniendo en evidencia, de esta manera, la (i)lógica de la representación cartográfica.

Un paseo onírico con la guía de un mapa impreciso

Interpretado por el crítico de cine de *Cahiers du Cinéma*, Pascal Bonitzer, el protagonista de *Le jeu de l'oie*—llamémosle H.—se encuentra en la campiña francesa. Su auto ha sufrido un desperfecto, tiene una cita y está apurado pero no sabe cómo llegar. Dos personajes sentados frente a un tablero de juego se ofrecen a ayudarlo y le indican que tire los dados. El azar dicta que su cita tendrá lugar en el casillero 14 y hacia allí intenta H. emprender un viaje que se convertirá en una pesadilla en la que se cruzará con otros jugadores. Existe un objetivo claro—llegar a una cita en el casillero 14—pero el itinerario será errático. Al igual que en muchas de sus películas, antes que seguir una única historia coherente, Ruiz explora el “pasaje entre mundos diversos (reales o imaginarios) o entre distintos niveles narrativos” (Martin, 2010, p. 294) y en *Le jeu de l'oie* estos pasajes son, en realidad, “saltos” de

6 La dimensión narrativa, emocional, simbólica y política de los mapas en las películas, y de las películas como mapas, ha sido explorada detenidamente por Giuliana Bruno (2002) y Tom Conley (2006). Este último, en *Cinematic Cartography*, plantea que los mapas en las ficciones fílmicas cumplen diversas funciones, tales como estabilizar cierta visión, proponer un punto de partida para un viaje, vincular tiempos y espacios distantes o disparar un ejercicio de memoria. Es interesante que Conley reflexiona tanto sobre la presencia de los mapas en las ficciones como sobre los modos en que el cine y el mapa funcionan como dos formas de pensamiento espacial: al igual que el mapa, el cine, como proyección topográfica, puede localizar y colonizar la imaginación espacial del espectador pero, lúdicamente, puede también promover contradicciones que permitan pensar críticamente la relación entre el espacio cinematográfico y el mundo en que vivimos (Conley, 2006, p. 1-6).

escala: como si fuera parte de una fantasía borgiana, el protagonista progresivamente encuentra que los barrios, la ciudad, el país, y el continente –los espacios por los que circula con el objetivo de llegar a su cita— son parte de un juego de mesa que culmina en la dimensión cósmica.

Una didáctica literal y paródica que permite explorar los pasajes entre niveles, cuestionar la relación entre producción visual y poder y desestabilizar la relación convencional entre imagen cinematográfica es, en realidad, una invitación a pensar también la convencionalidad de la imagen cartográfica. En este sentido, Raúl Ruiz estaría apuntando a un tópico que sería centro de las discusiones en el campo de la cartografía dos décadas más tarde. En una de las proposiciones más tempranas en torno a la relación entre imagen y poder, Brian Harley (2005), hablaba de un “segundo texto dentro del mapa” para cuestionar las relaciones de intereses políticos, poder y agendas ocultas de los mapas. A partir de entonces, se asume explícitamente que el mapa articula una interpretación de ciertas relaciones espaciales y que, si bien mantiene determinados vínculos (desde ya, no especulares) con un referente empírico, es más el resultado de un proceso intelectual social e históricamente definido que una reducción gráfica matematizada de un espacio abstracto. De esto se ha derivado una especie de filosofía de la historia de la cartografía, cuyo eje está puesto en “deconstruir el mapa” y echar luz sobre la articulación entre conocimiento, mapa y poder⁷. Harley propone abordar “las relaciones dialécticas entre imagen y poder [que] no pueden ser encontradas con los procedimientos empleados para recuperar el conocimiento topográfico concreto de los mapas” (Harley, 2001, p. 83). La lectura harliana de los vínculos entre mapa y poder, la intencionalidad política y el carácter social de la cartografía se apoya en tres pilares teóricos: la semiótica, la iconografía de Panofsky y la sociología del conocimiento foucaultiano, aunque reconoce que su “enfoque es deliberadamente ecléctico porque en algunos aspectos las posturas teóricas de estos dos autores son incompatibles” (Harley, 2001, p. 188)⁸.

7 Una antología de la propuesta teórica de Brian Harley se encuentra sistematizada en la obra póstuma *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía* (2001). Por otra parte, Matthew Edney narra los orígenes y el desarrollo de las teorías cartográficas de Harley en el número monográfico de *Cartographica. The International Journal for Geographic Information and Geovisualization* (n° 54, 2005).

8 Del primero recupera la idea de formación discursiva para pensar la cartografía y para indagar sobre las reglas del discurso que la constituyen en diferentes coyunturas históricas (Harley, 2001, p. 189-90). Del segundo rescata el enfoque deconstructivista para demostrar que incluso en el nivel supuestamente literal, el mapa es intensamente metafórico y simbólico (Harley, 2001, p. 199-200).

La obra de Ruiz opera en una lógica similar a la del eclecticismo de Harley porque nos desafía articulando la unión de opuestos que terminan adquiriendo una forma insospechadamente coherente. En *Le jeu de l'oie* el discurso didáctico se parodia a sí mismo en un doble movimiento que asume y desbarata ciertos procedimientos del documental y extiende, así, esa parodia a la normatividad misma del discurso cartográfico. Esta dinámica se presenta mediante el contrapunto entre una voz over masculina, que comenta de manera omnisciente las peripecias del juego, y una voz over femenina, que enuncia distintas teorías sobre la cartografía. La función explicativa del relato over podría formalmente direccionarnos a los modos de enunciación “expositivos” del documental⁹, sin embargo, la duplicación de la instancia narradora produce un efecto contrario. Según el crítico *Serge Daney las películas de Ruiz utilizan la voz como un “canto de sirena” que promete guiarnos cuando, en realidad, nos arrastra a narrativas laberínticas* que evocan en su complejidad barroca a la ficción de Jorge Luis Borges (Heinemann, 2013, p. 68). A lo largo de la película, las distintas teorías sobre la cartografía enunciadas por la voz over alternativamente se complementan y se contradicen, al mismo tiempo que vemos cómo esos conceptos se “encarnan” en la pesadilla didáctica, llamémosle aventura, vivida por el protagonista.

La mirada irónica sobre la cartografía se expresa, a veces, sutilmente, cuando ninguno de los mapas que aparecen en la película alcanza a cumplir la misión que supuestamente todo mapa debe satisfacer: localizar, orientar y situar. En otros momentos, la crítica se hace deliberadamente explícita, como cuando el compañero del viaje le indica al protagonista que irán a un lugar que en realidad existe en los mapas sólo porque un reconocido oceanógrafo francés suponía que aquellos montes debían existir para que su teoría sobre los fondos oceánicos fuera válida¹⁰. Si bien, como en muchos documentales, la voz over habla con autoridad sobre el tema tratado pero, la argumentación “objetiva” sobre el mundo no hace sino reintroducir la duda: el breve desvío

9 En su análisis de los modos de representación en el documental, Bill Nichols plantea que la “modalidad expositiva” se asocia con el documental clásico en el que la voz over ilustra un argumento a través de las imágenes que coinciden con ese relato. Se trata de una modalidad más bien retórica que no estética, dirigida directamente al espectador, a través de los usos de los títulos de texto o las locuciones que guían la imagen y enfatizan la idea de objetividad y de lógica argumentativa.

10 “¿A dónde nos dirigimos” pregunta H. “Al casillero 18, a Montfossis”. Confundido y curioso, H. repregunta: “¿Qué es eso?”. Didácticamente el jugador contesta que se trata de “una cadena montañosa puesta en el mapa por los cartógrafos para unir dos áreas”. Incrédule, H. pregunta: “¿Son montañas que no existen?” Como si fuera una obviedad, el jugador confirma que “no, no existen. Pero existen en el mapa...”. La voz over trata de aclarar que “las Montfossis son montañas imaginarias creadas por el gran cartógrafo Philippe Buache en el siglo XVIII. Estas montañas apoyan su teoría respecto de la configuración del globo terrestre.”

por un momento de la historia de la cartografía nos vuelve a recordar que toda imagen cartográfica es singular e histórica.

La película, y el mismo Ruiz, “juega” con un entrelazamiento de los pares historia-itinerario, emplazamiento-visión y comentario-explicación de un modo, que sutilmente, desestabiliza la seguridad de los enunciados didácticos. Sin embargo, ese espíritu lúdico que divierte al espectador es vivido como pesadilla por el protagonista. “Él todavía no se da cuenta de que hay varios tipos de ludo”, dice la voz over

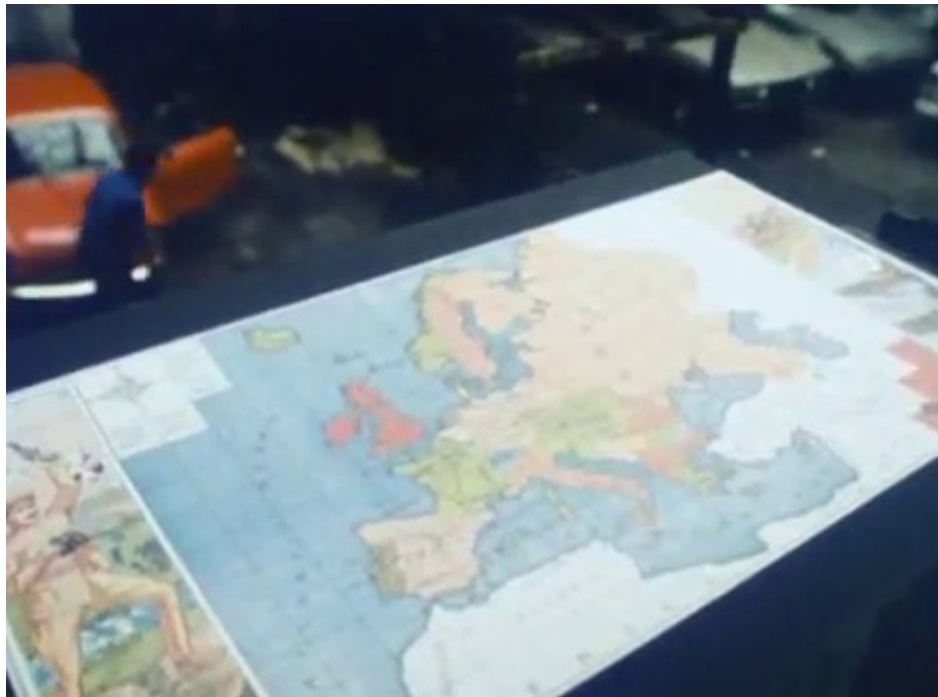


Fig. 1. El mapa planisferio como tablero de juego de mesa.
(Plano extraído de *Le jeu de l'oie* © copyright Centre Pompidou Paris)

mientras el personaje levanta de una pila uno a uno diversos tableros de diferentes juegos de mesa. Uno de esos tableros es un planisferio (Fig. 1). Pero no se trata del bonito mapa del T.E.G. (Táctica y Estrategia de Guerra) que, apelando a la estética de los mapas antiguos, nos ofrece un escenario bello para uno de los juegos de planificación de objetivos bélicos más célebres en el mercado de los juegos de mesa. En el filme de Ruiz, ese mapa que aparece entre los tableros de juego es un planisferio moderno que aparece intercalado como si fuera un tablero más, y nos lleva a pensar en aquella imagen poética que parte de Lautréumont y su famosa comparación “bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de un paraguas y una máquina de coser”. De cierto modo, la convivencia de mapa y tablero de juego somete la cartografía a una operación surrealista: la aproximación de dos elementos extraños superpuestos en un plano también ajeno provoca las explosiones poéticas más intensas. En otras palabras, desde una perspectiva surrealista, la “arbitraria” reunión de mapa y tablero

de juego, permitiría disparar una reinterpretación total o parcial de las cosas a través de los “chispazos de la poesía”. Esta típica operación surrealista de poner dos elementos “contrarios” sobre la mesa establece no sólo los parámetros de la construcción argumental de *Le jeu de l'oie*, sino su misma oscilación genérica. En otras palabras, a lo largo de la película, la ambigüedad de los modos de enunciación, dificultan su adscripción a un género discursivo claramente delimitado. Más todavía: si se considera que, con excepción del tablero del juego de la oca, los tableros que son utilizados en la película son invenciones ad hoc, que no se corresponden con juegos infantiles realmente disponibles en el mercado, el mapa queda investido no sólo de un aura lúdica sino también fantástica e irreal.

Las tensiones que se dan entre el mapamundi y el tablero de juego ponen en movimiento un pensamiento crítico (“la pesadilla didáctica”), donde el arbitrario cambio de escalas y la transformación del itinerario en un laberinto problematizan la relación entre territorio, paisaje y mapa. En una escena en la que viajan en avioneta, sobre un fondo de una campiña verde tal como se vería desde el aire, el jugador que acompaña a H. señala: “Mire abajo. El territorio está desapareciendo. Está empezando a parecerse a un mapa. Va a tener que elegir entre el mapa y el territorio, entre las teorías y las realidades (...) Puedes ver que estamos en el punto desde donde los cartógrafos hacen los mapas”. Enseguida, cuando viajan en sentido inverso, el jugador comenta: “Ahora el mapa desaparece. Estamos regresando al paisaje.” Esta desorientación conceptual vuelve a aparecer en distintos momentos del filme. En una secuencia, nuestro héroe se sube a un taxi y, como si apelara a su propio mapa mental, solicita: “al casillero doce, por favor. Creo que está en el municipio dieciocho”. Pero en cierto momento se le da por sospechar que puede tener dificultades para alcanzar su destino y, mientras el auto recorre las calles de París, la voz en off recita las posibles hipótesis que quitarían validez a la indicación que le dio al taxista:

Primera hipótesis: es un mapa antiguo y tal vez la ciudad ha cambiado. El mapa está por detrás del territorio. Es, en parte, impreciso. Segunda hipótesis: el mapa es proyectivo. Es un modelo de desarrollo. Anticipa lo que será el territorio. La ciudad aún no refleja el mapa. Tercera hipótesis: la ciudad ha sido destruida por un cataclismo y ha sido reconstruida de acuerdo a varios mapas. Estos manifiestan las características descritas en las dos primeras hipótesis. Las inexactitudes se potencian. Por lo tanto debemos imaginar la elaboración de un mapa perfecto. Pri-

mera proposición: el mapa perfecto será de una escala de uno a uno. Será tan grande como el territorio. Los carteles y los nombres de las calles pueden verse como un tímido intento de crear este mapa perfecto, haciéndolo posible sin el mapa en sí. Segunda proposición: El mapa perfecto será la suma de todas las posibles rutas archivadas en un video, el cual las reproducirá en la forma visual requerida. El mapa perfecto será de enorme utilidad para el ejército, agencias de viajes todo tipo de viajeros.

La voz en off plantea varias hipótesis que explicarían el fracaso del mapa, su incapacidad de situar al usuario, pero no responde ni ratifica ninguna. Deja el interrogante abierto, de manera tal que la incertidumbre pasa a primer plano y el mapa queda desnudo ante ella. La precisión con la cual son expuestas las teorías progresivamente se desvía hacia al absurdo, acudiendo al humor para cuestionar el imaginario del mapa y la visión de éste como saber utilitario y estratégico.

Juegos de escala

Aunque estamos acostumbrados a relacionar la escala con el tamaño, la escala es ante todo un proceso de abstracción y selección que visibiliza o invisibiliza ciertos objetos, fenómenos o procesos. En varias escenas, la voz over nos advierte que “cada viajero deberá considerarse miope. No podrá ver más allá del horizonte. El mapa es un medio para agrandar nuestro campo de visión” y que “los científicos dicen que sólo vemos lo que conocemos. Debemos concluir, entonces, que el mapa de papel es todopoderoso”. Sin embargo, no son los manuales cartográficos los que nos ayudan a pensar la cuestión de la escala como dispositivo de visualización y como una dimensión clave de las formas en las que nos relacionamos con el mapa y con el espacio, sino que es, en cambio, la literatura la que nos ilumina sobre ello:

En una brillante novela corta, *Nocturno indio*, el escritor italiano Antonio Tabucchi pone a una fotógrafa a describir un detalle ampliado de un retrato tomado por ella. Este ‘mostraba a un joven negro, únicamente la cabeza y los hombros, una camiseta deportiva con un slogan comercial, un cuerpo atlético, una expresión de gran esfuerzo en su cara, los brazos levantados como celebrando un triunfo; obviamente, está rompiendo la cinta de la meta con el pecho, en los cien metros, por ejemplo’. Luego describe la fotografía completa: ‘A la izquierda hay un policía vestido como un marciano, con un casco de plexiglás en la

cabeza, botas largas, un fusil apoyado contra el hombro, la mirada feroz bajo la feroz visera. Le está disparando al negro. Y el negro huye con los brazos en alto, pero ya es hombre muerto'. Todas las fotografías (ampliadas, recortadas, tomadas desde determinado ángulo, iluminadas en cierto modo) citan equivocadamente la realidad (Manguel, 1993, p. 91).

Esta escena referida por Alberto Manguel en su libro *Leyendo imágenes* sugiere cierta “plasticidad” de la escala, un cambio de dispositivo de visualización, que transforma la relación entre los elementos e incluso la identidad de los objetos que podemos reconocer. Esta plasticidad es llevada a niveles absurdos en la película de Ruiz en un doble movimiento en el cual cada “salto” de escala surge de un momento de letargo onírico del cual el protagonista despierta desconcertado, debiendo repensar en cada caso algunas cuestiones conceptuales implícitas en la práctica de la cartografía: cómo experimentamos el espacio y cómo aprendemos a “leer” mapas.

Uno de los primeros encuentros de nuestro héroe, en su aventura por llegar a la cita del casillero 14, es con un jugador ciego que le dice: “Lo bueno de este barrio es el mapa sonoro que han instalado. No estamos lejos de su casa. Escuche. Es Beethoven. Yo vivo cerca de Berlioz”. Mientras la cámara recorre las calles de París como si fueran los propios ojos de los jugadores, la voz femenina nos informa: “Un mapa sonoro para no videntes, extranjeros y analfabetos. Cada zona se caracteriza por una frase musical”. En seguida, un plano perpendicular deja ver un conjunto de los característicos nubarrones de París mientras la banda sonora sobreimprime a la voz over un fragmento musical muy breve del himno nacional chileno, una especie de chiste interno que nace de la contradicción entre el gris del cielo que vemos y el “puro chile de cielo azulado”, la línea del himno que seguramente resonaría en el oído de algún chileno exiliado en París¹¹. Es claro que el mapa sonoro, y el recorrido del barrio al nivel del suelo, hablan de una escala del espacio vivido en el que se experimentan sonidos y sensaciones, un modo de vivencia casi corporal del espacio que le permite

11 Muchas de las películas que Raúl Ruiz filmó durante su exilio en Europa se presentan, a primera vista, como ejercicios de pensamiento teórico cinematográfico que se alejan del tratamiento de problemas de la coyuntura política que habían orientado su trabajo durante el gobierno de la Unidad Popular en Chile. Sin embargo, según Michael Goddard, las películas europeas de Ruiz entrelazan formas de exploración vanguardista con una dimensión política, a veces directa o indirectamente relacionada con la política latinoamericana (2013, p. 2). En particular, a partir de los años ochenta Raúl Ruiz comienza a introducir, en las películas que tratan de temas europeos o literarios, elementos de la cultura chilena que funcionan como “chiste interno”, referencias que sólo algunas pocas personas dentro de la platea podrían decodificar.

al caminante apropiárselo de una manera singular. Sin embargo, también podríamos decir que en la película de Ruiz esa geografía “encarnada” está “descarnada”. Como planteaba el mismo Pascal Bonitzer, el tipo de humor de Ruiz era propio del exiliado, el humor algo absurdo de quien asume desde el inicio que ya ha perdido el territorio en un laberinto (Bonitzer, 2010, p. 29).

A lo largo de la película, los saltos de escala no harán sino reforzar este cuestionamiento de la homogeneidad y estabilidad espacial. El primer cambio de escala se produce cuando una voz llama a nuestro señor H. para que suba a lo alto de una iglesia con la promesa de que “se ve mejor desde acá”. La altura da perspectiva, agranda el campo de visión, cambia el punto de vista. En este gesto, hay un guiño a la cuestión cartográfica, ya que la imagen se proyecta desde un único punto de vista, indeterminado e imposible de reconstruir desde la experiencia visual (porque no tiene punto de fuga), lo que transforma a la imagen en un plano sin enmarcamiento, sin lugar físico de observación, “una superficie de trabajo (...) donde la realidad se transcribe” (Alpers, 1980, p. 201). Así, la mirada cenital del mapa en su conjunto ofrece una visión totalizadora y abarcativa. Cuando H. se encuentra con el jugador en lo alto de la iglesia y le dice que lo estaba esperando para jugar le muestra un tablero que H. no reconoce. En ese cambio de escala, en ese cambio de tablero, también hay un cambio de tipo de mapa: el antropólogo Tom Ingold distingue entre “sketch map” y “cartographic map” o, lo que es lo mismo, entre “inhabitant knowledge” y “occupant knowledge” (Ingold, 2007, p. 72-103). Cuando H. no reconoce el tablero reacciona reprochándole que “ha cambiado el juego”, pero el jugador le responde con firmeza que no ha cambiado el juego sino la escala: “Ahora no estamos en el barrio, estamos en París”. El plano deja ver en el fondo a la torre Eiffel, la torre de Montparnasse y otros íconos parisinos, transmitiendo una imagen emblemática de la ciudad que podemos reconocer en películas y postales. Si el visionado de una película es “una forma imaginaria de *flânerie*”, en donde la cámara se convierte en un vehículo que nos transporta en una forma simulada de turismo” (Bruno, 2002, p. 11-16), uno esperaría que *Le jeu de l'oie* se convirtiera en una práctica estética de consumo espacial en la que espectador podría dejarse llevar por lo que Tom Conley define como “locational imaging”, fórmula que designa la capacidad del cine, como de la cartografía, de “situar a sus sujetos en los lugares que representa para ellos” (2007, p. 2). Sin embargo, y sobre todo desde la perspectiva del personaje, la ficción de Ruiz no sólo no trabaja sobre la función localizadora o reaseguradora del reconocimiento de un lugar sino que, bien por el contrario, esos íconos que se dejan ver desorientan al personaje. H. reacciona confundido, con ganas de volver

al barrio, pero el jugador intenta clarificarle: “Usted no ha entendido nada. Usted también ha cambiado de escala. Ahora estamos jugando sobre París, no puede volver al barrio”. El modo desafectado y neutral en que actúan los personajes demuestra cierta distancia respecto de lo que les pasa y ese extrañamiento ante las vicisitudes que propone una trama cada vez más absurda, no nos permite instalarnos en una atmósfera de desesperación kafkiana, sino que más bien da lugar al característico “humor seco” propio de las “deadpan comedies”, una atmósfera en la que resuena aquel “humor del exiliado” del que hablaba Pascal Bonitzer.

Cuando H. llega a la estación de tren, se da cuenta de que ha cambiado nuevamente de escala y que ahora el tablero es toda Francia. La voz over explica: “A esta escala, dos mapas empiezan a separarse. El mapa a punto de desaparecer es el llamado ‘mapa mental’. Es la imagen de un territorio conocido. Está hecho de hábitos, de recuerdos, de sentimientos. Es el universo familiar y espacial comúnmente frecuentado. El otro es un mapa de papel que representa el territorio desconocido (*‘peuoupasconnu’*)”. Para remarcar esa separación, desde la ventanilla del tren se ve cómo otro tren que iba paralelo y pegado al que lleva a H. se aleja y toma una vía paralela pero más distante. Al final de este trayecto, H. y su acompañante llegan a un aeropuerto: han cambiado nuevamente de escala, ahora el juego abarca todo el territorio europeo. En una entrevista, a propósito de *Le jeu de l'oie*, Raúl Ruiz daba cuenta de su interés por aquellos modos de circulación moderna que cancelan una noción de viaje asociada a cambios paulatinos y transiciones que permitían la emergencia de diversos estados de ánimo respecto del paisaje (Cuneo, 2013, p. 282-3). En este sentido, es claro, que en la aventura de H. cada cambio de escala implica un cambio de medio de transporte, una manera diferente de experimentar las distancias y el espacio, y de vivir el viaje. Cerca del final, cuando el jugador le pregunta a H. si ya se estaba acostumbrando al cambio de escalas, nuestro héroe duda y dice que tiene “ganas de vomitar”. El jugador desestima ese comentario diciendo que es inútil y el plano deja ver un mapa que ocupa toda la pantalla y sobre él, la sombra del perfil de un hombre que podría ser cualquiera de ellos dos. El cambio de escala produce un extrañamiento que genera vértigo y vómitos, síntomas que también padecen algunos viajeros en ciertos medios de transporte. Una vez más, la escala, el cuerpo/sujeto y las sensaciones se entrelazan durante la experiencia de transitar, pensar y ver el espacio.

El itinerario como laberinto o el laberinto como itinerario

Habitualmente cuando se le pregunta a alguien para qué sirve un mapa, espontáneamente contesta “para definir el camino hacia donde se quiere ir”. Huelga decir que el mapa sirve para muchas cosas más. Y que sólo algunos mapas sirven para trazar itinerarios. Y que, aun así, la mayoría de la gente se pierde incluso con mapas. Perdido en el laberinto, nuestro héroe le pregunta al jugador sobre un “sistema” para salir y cuando éste responde que siempre gira a la derecha, vuelve a cuestionar con desconfianza: “¿está seguro que la izquierda y la derecha tienen algún sentido acá?”. En efecto, los mapas no tienen derecha ni izquierda, sino puntos cardinales, que en la película no se mencionan ni una sola vez. La referencia de “izquierda” y “derecha” no remiten al mapa sino que hablan del usuario del mapa, del propio sujeto que, incluso con mapa en mano, no encuentra el modo de llegar a su destino y queda perdido en el laberinto de un espacio que parece no tener salida. La mayor parte de los usuarios de mapas lo hacen intuitivamente, como si se encontraran en un laberinto tratando de salir, pero otro jugador, que parece bastante más experimentado le sugiere: “Entonces le doy un consejo: nunca tome la misma calle dos veces en la misma dirección (...) Cada vez que vea una calle nueva, tómela. Y sólo retroceda si no le queda otra opción”. Ese consejo es lo que antes había sido mencionado como sistema (hoy le llamaríamos método) y nos enfrenta al contrasentido: el laberinto es una aventura en la que no hay que retroceder jamás. Aunque convencionalmente el mapa debería prometer un método para lidiar con la incertidumbre, el personaje nos propone seguir, asumiendo la incertidumbre de los itinerarios desconocidos e inexplorados.

En otro momento, la voz en off le da un tono de racionalidad al caos del laberinto y explica: “De acuerdo con el matemático Pierre Rosensiel, el método *Ariadna, la sabia* consiste en retroceder luego de haber explorado cada corredor nuevo. De esa manera, ya lo conoce y le toca conocer otro. En contraste, *Ariadna, la loca* explora lo máximo posible y sólo retrocede como último recurso. Estas dos actitudes son coherentes y hacen posible resolver un laberinto”. La voz en off prosigue su reflexión sobre la relación entre el laberinto (el recorrido) y el mapa: “El mapa de un laberinto, destruye el mapa de un golpe. El mapa suprime el laberinto. La historia de la cartografía es la empresa de destrucción del laberinto tal cual se ha conocido en los últimos cinco mil años. Un laberinto es resuelto –podríamos decir, ‘derrotado’– cuando cada corredor ha sido usado una sola vez en cada dirección”. Después de todo, salir del laberinto es una metáfora de llegar a destino y, en el transcurso de la película, nuestro héroe ensayará varias formas de orientarse en él. Cuando H. recorría los barrios parisinos junto al juga-

dor ciego, la voz femenina aseguraba: “La ruta es la correcta cuando sigue una misma melodía. Cada cambio de ruta implica un cambio de melodía”. Podríamos decir que perderse es no reconocer la melodía pero también es claro, que, ese mapa sonoro tampoco es “fiel” porque, como ya adelantamos, las referencias de los personajes a la música europea no se corresponden siempre con lo que escuchamos en la banda sonora.

Casi al final del viaje, cuando están en el avión, H. se duerme y sueña que está volando sobre un mapa en una exhibición. Parodiando las típicas escenas de las películas en las que una pareja conversa en el interior de un auto que simula atravesar rutas y montañas, cuando en realidad permanece estático delante de un decorado móvil, el diseño calculadamente precario de la avioneta que transporta a H. y su acompañante no oculta su carácter inanimado; por el contrario, la simplicidad de la escenografía pone en evidencia el dispositivo haciendo deslizar el telón de fondo de un mapa para sugerir el desplazamiento de un avión que sobrevuela un territorio. Cuando H. despierta de su sueño y mirando hacia afuera dice no entender nada, el jugador replica: “No me sorprende. Es un mapa japonés del siglo XVIII.” La voz en off que nos explica que “ahora él no está viajando en el espacio sino en el tiempo” cierra una secuencia en la que el carácter construido y contingente del discurso fílmico y cartográfico son puestos en evidencia (Fig. 2).



Fig. 2. Un paseo por la historia de la cartografía.
(Plano extraído de *Le jeu de l'oie* © copyright Centre Pompidou Paris)

Pese a la desestabilización temporal y espacial, en ocasiones el laberinto pierde su aura terrorífica y se convierte en el lugar seguro. Cuando durante el vuelo H. confiesa tener miedo por estar alejándose del laberinto, su interlocutor le responde: “No hay razón para estar asustado. Estamos en un avión”. Y de golpe los laberintos se multiplican. Apuntando hacia el fuera de campo, como si fueran dos niños sentados en el asiento trasero de un auto, en un tedioso viaje con destino a alguna locación vacacional, los personajes “cuentan” laberintos. Un juego que los asocia a los pequeños pueblos europeos de origen medieval o moderno, que pueden verse desde un vuelo a baja altura, y cuyo aspecto laberíntico contrasta con la cuadrícula de las ciudades españolas en América. Cuando el ejercicio lúdico parece haber reasegurado al personaje, el juego de la oca continúa jugando con él: “Estamos en el centro del dado. Se le llama ‘el ojo del dado’. Pronto saldremos. Conoceremos la última jugada”, promete con una desafectada seriedad el acompañante de nuestro héroe.

Dios no juega a los dados. En cambio, H. no tiene otra opción que lanzar los dados

En *Le jeu de l'oie* la racionalidad de los mapas es contrapuesta al azar de los dados, pero no de una manera disruptiva sino, más bien, de complementariedad o necesidad mutua, lo que se manifiesta cuando el protagonista pregunta insistentemente por las reglas, es decir, por la parte ordenada y racional del juego. Su interlocutor no puede explicarle las reglas “porque es su juego, no el mío”, que es una manera de afirmar que cada uno puede tener su mapa o, al menos, cada uno hace un uso personal del mapa.

H. se queda dormido en el avión y cuando despierta se encuentra solo. Al ver el dado en la misma superficie donde está sentado no puede resistir la tentación de tirarlo. Esa superficie es una mano, pero él no lo sabe, y cuando cierra sus propias manos para sacudir el dado queda encerrado entre dos manos que hacen un movimiento idéntico al que él está haciendo. El narrador masculino omnisciente comenta: “H. se da cuenta de que está siendo utilizado como el dado de un juego en el que él es tanto el juego como el jugador. Las reglas del juego lo obligan a cambiar de escala nuevamente”. Acompañando a la voz over que nos aclara que “ahora todo el planeta ha entrado en el juego”, una secuencia de mapas diversos de la superficie terrestre, incluyendo un esquema aristotélico y una cabeza humana retratada con lenguaje cartográfico, sugieren que H. y su mapa se funden en una misma cosa. En un estudio sobre la obra de Ruiz, Pablo Corro propone una lectura un tanto apocalíptica de este final, ya que sería el mundo entero -un

mapa planetario- el que entra en la espiral de la Oca (Corro, 2010, p. 280). Pero, podría pensarse que si, por un lado, los saltos de un nivel al otro –el mapeo de diferentes espacios o la secuencia en la que una escala queda subsumida en la siguiente y la vuelve irreconocible—, desestabilizan el sistema de representación, por otro lado, el juego también interpela al sujeto a partir de su lugar y de su (des)orientación, de sus confusiones y de sus laberintos, de sus trucos para sortear el azar y encontrar el camino, casi a ciegas¹². La película de Ruiz parece sugerir que hay una idea de agencia a partir no sólo de la construcción y del diseño de los mapas, sino también a partir del uso personal que se hace del mapa aunque éste no sirva para fines prácticos. Al fin y al cabo, ¿la pesadilla del personaje no es nuestra aventura? ¿No hay un placer aventurero también en el perderse? ¿No es el laberinto parte de un juego?

Notas finales: en ruta, atrapados entre el mapa y el paisaje

Un mapa grabado en madera ocupa toda la pantalla y la voz over sentencia: “un mapa puede considerarse impreciso cuando no podemos encontrar el territorio que aparece en el mapa. Los mapas imprecisos son valiosas ayudas visuales. Permiten descubrir lo que no se espera encontrar, permiten vencer a los enemigos, deslumbrar a los amigos y hacer pasar los deseos por realidades”. El plano detalle nos deja leer la referencia del mapa. Se trata de “Land of Oz” y cuando estamos pensando en aquella tierra de fantasía popularizada en technicolor por la *Metro-Goldwyn-Mayer*, la voz prosigue asegurándonos que los mapas imprecisos también “permiten rehacer constantemente nuevos mapas”. Así, en sintonía con lo propuesto por Deleuze y Guattari, el mapa en la ficción de Ruiz se nos presenta como lo opuesto al calco, como un objeto abierto y desmontable, un asunto de performance, antes que de competencia. Hay en el cine de Raúl Ruiz cierta “fantasía izquierdista del laberinto”, sugería el crítico norteamericano Jonathan Rosenbaum al verificar que los itinerarios de sus películas nunca se cerraban en círculos perfectos. Los itinerarios *ruizianos* nunca nos devuelven al centro, al status quo, sus caminos retorcidos nos llevan, más bien, en direcciones traicioneras, sin pasaje de regreso, desafiándonos a seguirlos hasta donde podamos. En *Zig-Zag -Le jeu de l'oie* este desafío toma la forma de un juego en la que el mapa no es sino el punto de partida para una aventura: la propuesta de entrar en un laberinto para perderse en un territorio que, como el espacio del exiliado, sólo existe para ser desterritorializado.

12 No es casual que sea una persona ciega la que guía a H. por las calles de París, cuando se supone que ambos habitan la misma ciudad.

Como si se tratara de un “jardín de senderos que se bifurcan”, el cine de Ruiz es un cine “torcido”, un ejercicio de zigzag constante que desestabiliza nuestras concepciones de tiempo y espacio¹³. Inclusive la voz over, que en el transcurso de la película nos había acostumbrado a las explicaciones teóricas, acaba interpelándonos desde la duda y la incertidumbre: “Si el mapa es una representación del paisaje, ¿qué es el territorio?”. Mientras el plano nos muestra al paisaje siendo reemplazado por un mapa de Europa lleno de líneas que parecen rutas de navegación aérea, la voz autoritativa sentencia: “Parece evidente que el territorio es la suma de todos los mapas, el resultado de una suma infinita. O, al contrario, el territorio es lo que queda cuando uno remueve todas las líneas, dibujos, símbolos y colores que lo cubren. Su existencia se vuelve dudosa”. Al igual que las sentencias explicativas de la voz over, que nos enfrentan a paradojas que nunca se resuelven, Raúl Ruiz coloca a sus personajes en situaciones en las que ninguno parece comprender cabalmente lo que ve ni lo que afirma. H. y su acompañante se encuentran parados en el corredor de un tren que atraviesa la campiña: ¿es una ruta? ¿es un mapa? ¿es un paisaje?. Lúdicamente los dos hombres se desafían preguntándose sobre la conexión conceptual entre la ruta, el mapa y el paisaje que figuran en algún lugar impreciso del plano. Ninguno de los dos responde. Tal vez el mapa y la imagen fílmica no sean más que el tablero de un juego de mesa.

13 “El jardín de senderos que se bifurcan” es un cuento escrito en 1941 por el escritor argentino Jorge Luis Borges y publicado en el libro *Ficciones* en 1944. El cuento es una parábola tortuosa sobre el tiempo, presentado en la historia como “una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”. De cierto modo, la “apertura” del tiempo en la ficción borgiana se replica en una “apertura” del espacio en la ficción de Ruiz.

Bibliografía

AAVV (1980). *Cartes et figures de la Terre [exposition présentée au Centre Georges Pompidou du 24 mai au 17 novembre 1980]*. Paris: Centre Georges Pompidou, Centre de creation industrielle.

Alpers, S. (1983). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press

Bonitzer, P. (2010). Metamorfosis. En: De los Ríos, Valeria e Iván Pinto (Eds.). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar Editores, 27-30.

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York: Verso.

Buci-Glucksmann, C. (2010). El ojo barroco de la cámara. En: De los Ríos, Valeria e Iván Pinto (Eds.). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar Editores, 143-173.

Conley, T. (2007). *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Corro, P. (2010). *Las soledades: de lo sobrenatural y el aburrimiento*. En: De los Ríos, Valeria e Iván Pinto (Eds.). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar Editores, 271-287.

Cuneo, B. (2013). *Ruiz: Entrevistas escogidas. Filmografía comentada*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.

Deleuze, G. & Guattari, F. ([1980] 2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Goddard, M. (2013). *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. London: Wallfower.

Harley, J. B. (2001). *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Harley, J. B. (1988). Maps, Knowledge, and Power. En: D. Cosgrove & S. Daniels (Eds.), *The Iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design, and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 277- 312.

Harley, J. B. (1989). Deconstructing the Map. *Cartographica*,(2), 1-20.

Heinemann, D. (2013). *Siren Song: the narrating voice in two films by Raúl Ruiz*. *Comparative Cinema* Vol. 1, No. 3, 66-75.

Manguel, A. (1993). *Leyendo imágenes*. Editorial Norma, Buenos Aires.

Martin, A. (2010). Aquí colgando y por allá tanteando: acerca de 'Las seis funciones del plano' de Raúl Ruiz. En: De los Ríos, Valeria e Iván Pinto (Eds.). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasma, simulacro y artificios*. Santiago: Uqbar Editores, 291-300.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Rosenbaum, J. (1995). Mapping the Territory of Raúl Ruiz. En: *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. Berkeley: California University Press, 222-37.

Ruiz, R. (2010). Las seis funciones del plano. En: De los Ríos, Valeria e Iván Pinto (Eds.). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasma, simulacro y artificios*. Santiago: Uqbar Editores, 305-317.

Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine*. Trad. Alan Pauls. Santiago: Ediciones UDP.

Filmografía

Ruiz, R. (1980). *Zig-Zag - Le jeu de l'oie (Une fiction didactique à propos de la cartographie)*. Francia.

Notas biográficas

Autores

alan.salvado@upf.edu

Alan Salvadó es profesor de Historia del Cine y Modelos de Puesta en Escena en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. También imparte clases de Teoría y Análisis Cinematográfico en la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña (ESCAC) y en la Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales de Blanquerna. Su Tesis y principales líneas de investigación giran alrededor de la historia y la estética del paisaje en el cine. Ha participado en los libros: *Extended Cinema: le cinéma gagne du terrain* (2010), *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (2013) y *Tout ce que le ciel permet (en cinéma, photographie, peinture, vidéo)* (2015).

carlalois054@gmail.com

Carla Lois es Licenciada en Geografía y Doctora en Filosofía y Letras (área Historia) por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora Adjunta en el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) en el Instituto de Geografía de la Facultad de Geografía de la Universidad de Buenos Aires. Docente en el Departamento de Geografía de la Universidad Nacional de La Plata en las áreas de historia del pensamiento geográfico y cartografía y, coordinadora del equipo de Historia y Epistemología de la Cartografía (Instituto de Geografía, UBA). Su campo de investigación es la historia de la geografía y de la cartografía. Recientemente ha editado junto a Verónica Hollman *Geografía y Cultura Visual, los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio* (Prohistoria Ediciones, Rosario, 2012) y ha publicado *Mapas para la nación, episodios en la historia de la cartografía argentina* (Biblos, 2014). Es representante de América Latina para "Imago Mundi, International Journal for Early Cartography" (Londres) y es editora asociada del volumen 5 en *The History of Cartography* (University of Chicago Press).

Cláudio Benito O. Ferraz é Doutor em geografia pela Universidade de São Paulo, professor de Prática de Ensino em Geografia junto ao Departamento de Educação da Faculdade de Ciências e Tecnologia da UNESP de Presidente Prudente (São Paulo, Br.). Coordenador do Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas e membro da Rede Imagens, Geografias e Educação. Trabalha com questões relativas as linguagens artísticas e filosóficas no contexto da leitura geográfica do mundo. Atou no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados (Mato Grosso do Sul) orientando trabalhos que articularam encontros entre a linguagem geográfica, o cinema, a literatura e os pensamentos de Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze. Organizou livros sobre as relações entre a imagens e a linguagem geográfica: *Filmando em Mato Grosso do Sul: o cinema popular e a formação da identidade regional* (Editora UFGD, 2012), *Imagens, Geografias e Educação: intenções, dispersões e articulações* (e-book, 2013), além de vários artigos e capítulos de livros que abordam os aspectos dos referenciais de Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin com as discussões sobre cinema, literatura e pintura com os referenciais geográficos, notadamente na relação com o ensino.

Cristiano Barbosa é Doutorando da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP (Brasil), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo-FAPESP. Integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos Audiovisuais-OLHO e da rede de pesquisa Imagens, Geografias e Educação. Pesquisa a relação entre espaço, cinema documentário e educação. Em 2014, realizou estágio de doutorado-sanduíche na Universidade Paris X-Nanterre, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPEs. Graduado e mestre em Geografia pela Universidade Federal de Uberlândia-UFU (Brasil). Como cineasta, realizou três curtas documentários: *Tem gente no Parque* (2008), *Efeito de verdade* (2013) e *Dorsal* (2015).

Fatima Velez de Castro é Licenciada em Geografia, Mestre em Estudos Europeus e Doutora em Geografia. Trabalha como Professora Auxiliar no Departamento de Geografia da Universidade de Coimbra, onde é sub-directora da Licenciatura em Geografia – área de pré-especialização em Geografia Humana. É investigadora no CEGOT (Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território) da Universidade de Coimbra, sendo os seus principais temas de investigação: população, mobilidade e território; dinâmicas territoriais em regiões de baixas densidades; geografia e cinema.

Federico L. Silvestre es profesor de Historia del Arte e Historia de las Ideas Estéticas en la Universidad de Santiago de Compostela (USC). Premio de doctorado en Historia del Arte por la misma universidad y doctorando en Filosofía de la Universidad de Salamanca. Autor de los libros *El paisaje virtual* (2004), *Os límites da paisaxe* (2008), *A emerxencia da paisaxe* (2009), *Micrologías* (2012) y *Los pájaros y el fantasma* (2013). Dirigió la colección “Vita aesthetica” de la editorial Díaz y Pons, y, con Javier Maderuelo y Joan Nogué, dirige la colección “Paisaje y teoría” de la editorial Biblioteca Nueva. Ha editado libros para el CGAC y el CCG, así como *El arte del paisaje* de R. Milani (2009), *La sombra de las cosas* de J.-M. Besse (2010), *Amistar* de G. A. Tiberghien (2013) o *El arte de pasear* de K. G. Schelle (2014). Dirigió el “Máster de Arte, Museología e Crítica Contemporâneas” de la USC (2007-2012), varios proyectos y tesis sobre Estética y Paisaje, y ha realizado estadias de investigación y participado en congresos y seminarios en Europa, América y Oceanía.

hpires@ics.uminho.pt

Helena Pires é licenciada em Comunicação Social, Mestre em Estudos Económicos e Sociais e Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho. É Professora no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho, onde tem leccionado nas áreas da Comunicação Estratégica, Semiótica e Cibercultura. Presentemente, é Diretora do Curso de Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura. É membro do Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS - UM) e participou em diversos projectos científicos, nomeadamente o projecto colectivo «Postais Ilustrados: Para uma sócio-semiótica da imagem e do imaginário», sendo co-coordenadora do projecto «Paisagens, Cultura e Artes da Contemporaneidade». Tem participado em inúmeros eventos científicos, nacionais e internacionais, sendo autora e organizadora de várias publicações.

ireni22@gmail.com

Irene Depetris Chauvin es Doctora en “Romance Studies” por la Universidad de Cornell (NY, Estados Unidos) con una tesis que estudia representaciones de la juventud y de la cultura de mercado en películas recientes de Argentina, Chile y Brasil. Previamente estudió Historia en las Universidades de Buenos Aires y de La Plata y Cine brasileño en la Universidad Católica de Rio de Janeiro. Ha publicado artículos sobre la política cultural de la izquierda durante las décadas de los 60s y 70s, sobre estudios de memoria y sobre imaginarios geográficos y urbanos. Es investigadora asistente en el CONICET de Argentina con

un proyecto que considera las intersecciones entre desplazamientos, configuraciones espaciales y afectividad en el cine latinoamericano contemporáneo. Actualmente dicta un seminario sobre paisaje, territorio y afectividad en el cine contemporáneo dentro del programa de maestría de la Universidad Alberto Hurtado.

ivan.pintor@upf.edu

Ivan Pintor es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra. Miembro del grupo de investigación CINEMA, actualmente es profesor agregado en el Grado en Comunicación Audiovisual de la UPF, donde imparte Tendencias del cine contemporáneo, Historia del cómic y Evolución de los lenguajes visuales, en el Máster Oficial en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos y en el Programa de Estudios Hispánicos y Europeos de esta misma universidad. Con sus escritos, ha participado en numerosos libros, entre los cuales *Mad Men* (Errata Naturae, 2015), *Endo-Apocalisse. The Walking Dead* (Area Blu, 2015), *On the Edge of the Panel* (2015), *Oshima* (2013), *La Strada di Fellini* (Liguori, 2013), *Poéticas del gesto en el cine contemporáneo* (Intermedio, 2013), *Todas las cartas* (CCCB, 2012), *Le Cinéma de Julio Medem* (Publications de la Sorbonne), *Universo Lynch* (Festival de Sitges) o *Naomi Kawase* (Filmoteca). Como programador, ha dirigido numerosos ciclos para Caixa Forum, así como el congreso Mutaciones del gesto (UPF, 2012), ha realizado piezas audiovisuales para museos y televisión, escribe habitualmente en el suplemento Cultura/s de *La Vanguardia* y en otras cabeceras y ha impartido clases en universidades de Italia, Argentina y Colombia.

josecostaramos@gmail.com

José da Costa Ramos é professor convidado do ISCTE (Instituto Universitário de Lisboa), investigador do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Formado em Fotografia, Licenciado em Economia, Mestre em Estudos Urbanos e Doutorado em Geografia Humana. Participou na elaboração do *Livro Verde para a Sociedade de Informação*. Foi avaliador de projectos de Engenharia Linguística da Comissão Europeia. Coordenou o projecto Europeu *ViaLucis - Museums for Communities*. Elaborou, na qualidade de consultor do Instituto Português de Museus, o projecto *Matriz - Inventário do Património Museológico Nacional*. Lançou, como assessor do Ministro da Cultura, a Comunidade *Terràvista*, a primeira comunidade virtual em língua portuguesa. Foi Presidente da Tobis e do Instituto de Cinema, Audiovisual e Multimédia.

Mariana Marin Gaspar é Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com estágio curricular realizado no Centro de Arte Moderna da FCG (Fundação Calouste Gulbenkian); Mestre em Comunicação e Artes da mesma instituição, com a tese *Retomar percursos que o tempo interrompeu: uma leitura dos Encontros de Fotografia de Coimbra*, e doutoranda em História da Arte Contemporânea (IHA, FCSH-UNL; bolsa FCT), com projeto de tese aprovado em 2014 – *Territórios de Fronteira: interação palavra-imagem na arte contemporânea portuguesa*. Colaboradora das Associações EGA (Estudos Gerais de Alvito) e Inter. Meada, residências artísticas, com tarefas de seleção, investigação, produção e curadoria.

miriantavar@gmail.com

Mirian Nogueira Tavares é professora associada da Universidade do Algarve, Portugal. Com formação académica nas Ciências da Comunicação, Semiótica e Estudos Culturais, tem desenvolvido o seu trabalho de investigação e de produção teórica, em domínios relacionados com o Cinema, a Literatura e outras Artes, bem como nas áreas de estética fílmica e artística. Como professora da Universidade do Algarve, participou na elaboração do projecto de licenciatura em Artes Visuais, do mestrado e doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes e do doutoramento em Média-Arte Digital. Actualmente é Coordenadora do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) e Directora da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

vhollman@conicet.gov.ar

Verónica Hollman es Doctora en Ciencias Sociales (FLACSO, Sede Argentina) y Master of Arts (University of British Columbia, Vancouver) y, Profesora y Licenciada en Geografía (Universidad Nacional del Comahue). Actualmente es Investigadora Adjunta en el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) con sede en el Instituto de Geografía Romualdo Ardisson de la Universidad de Buenos Aires. Investiga la construcción visual de los problemas ambientales en Argentina. Ha publicado artículos sobre sus investigaciones en revistas académicas de Argentina, Chile, Colombia, México, Brasil, Gran Bretaña y España. Ha co-editado con Carla Lois el libro *Geografía y cultura visual: los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio* (2013).

afaas@geografia.uminho.pt

Ana Francisca de Azevedo é professora no Departamento de Geografia, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e Investigadora integrada do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da mesma universidade, colaborando com outros centros de investigação como o Lab2PT e redes e grupos de pesquisa internacionais como a Rede Internacional de Pesquisa - Imagens, Geografias e Educação e o GPIT-UFRGS. É coordenadora científica da unidade de Geografia do Laboratório da Paisagem de Guimarães. Licenciada em Geografia, desenvolveu o seu mestrado no âmbito da Educação Ambiental e o doutoramento em Geografia do Cinema. É autora, co-autora e co-editora de vários livros e publicações científicas nacionais e estrangeiras. A sua área preferencial de pesquisa é a Geografia Cultural, linhas de pesquisa de estudos da paisagem, geografia e arte, geografias do corpo e geografias pós-coloniais, desenvolvendo acções académicas e no terreno com ênfase na problemática da 'paisagem como tecnologia para a organização da experiência'.

rosa.cerarols@upf.edu

Rosa Cerarols Ramírez es licenciada en Geografía por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Máster en Antropología Visual por la Universitat de Barcelona (UB) y Doctora en Geografía por la UAB. Profesora lectora en el Departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra (UPF) y miembro de los grupos de investigación GREILI (Grupo de Investigación en Espacios Interculturales, Lenguas e Identidades) de la UPF y GRGG (Grupo de Investigación en Geografía y Género) de la UAB. Su campo de especialidad pone en relación la geografía cultural y de género, con participación en libros, artículos y coloquios internacionales especializados. Recientemente ha publicado *Geografías de lo exótico, el imaginario de Marruecos en la literatura de viajes* (Ediciones Bellaterra, 2015). Como realizadora destacan los proyectos documentales *Treinta Metros y un balcón* (2006), *Cinema Kaedi* (2008) y *Plens de Patum* (2009).

wences@unicamp.br

Wenceslao Machado de Oliveira Jr. é graduado em Geografia e Doutorado em Educação. Atualmente é professor no Departamento de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte e pesquisador do Laboratório de Estudos Audiovisuais-OLHO, ambos da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Pesquisa na interface entre imagens e educação em suas conexões com as geografias que

dela se desdobram, se descobrem, se criam, se extraem... Tem artigos publicados onde vídeos, filmes, fotografias e mapas se misturam a conceitos e autores em escritos que visam aproximações da educação visual contemporânea e(m) suas políticas e poéticas que afetam o pensamento espacial. É coordenador da Rede Internacional de Pesquisa “Imagens, Geografias e Educação” e realiza o Pós-doutorado “As geografias menores nas obras em vídeo de três artistas contemporâneos” na Universidade do Minho/Portugal.

O encontro entre geografia(s) e cinema(s) e a ideia de intervalo impuseram-se como título do livro que aqui se apresenta por reflectirem uma metodologia de trabalho de edição, uma estruturação conceptual e uma opção política. Os objectivos que perseguimos, de criar intervalos, de abrir vãos, de estabelecer um *entre* imagens e palavras, de extrair abismos e pontes entre cinemas e geografias permitem espaçar uma coisa da outra, fazer circular ventos e águas por ali, insistir no desmoronamento das vertentes, no deslizar do chão, no alargamento das passagens de matéria intensa. Com isto surgem outras possibilidades de vivificar – libertar e expandir – a geografia, tanto no que respeita às relações com o cinema como nas relações que essa área de conhecimento estabelece com as imagens para além do cinema, ou ainda nas relações que cria e inventa com o mundo, esse mundo oscilante e imprevisível no qual vivemos actualmente e que é constituído pelas imagens, através delas e com elas.



En el encuentro entre geografía(s) y cinema(s) la idea de intervalo se impuso como título del libro que presentamos porque refleja la metodología del trabajo de edición, su estructuración conceptual así como una opción política. Los objetivos que perseguimos, de abrir brechas, crear intervalos, establecerlos *entre* imágenes y palabras, extraer abismos y puentes entre cinemas y geografías, permiten espaciar una cosa de la otra, dejando circular vientos y aguas por allí, insistiendo en el derribo de las vertientes, los movimientos del suelo y ampliando los pasajes de materia intensa. Con ello, aparecen otras posibilidades de revivir –liberar y expandir- la geografía, tanto en sus relaciones con el cine como los que este área de conocimiento establece con las imágenes más allá del cinema, e incluso, en las relaciones que crea e inventa con el mundo, este mundo oscilante e imprevisible en el que vivimos actualmente, el cual también se constituye de imágenes, a través de ellas y con ellas.

