INTRODUÇÃO

A experiência fílmica é um lugar vivenciado e através dela podemos compreender a organização das categorias da experiência convocadas na prática da paisagem. Denunciando as transformações que nas últimas décadas se têm efectuado na área da Geografia Cultural, esta dissertação explora as questões centrais que na actualidade revolvem em torno da paisagem como tema e como problemática de investigação. Mais do que um tema que funciona como arena de encontro dos mais diversos campos disciplinares, a paisagem emerge como problemática em redefinição que força uma aproximação transdisciplinar. Por isso este é um estudo implicado com o movimento de revisão crítica dos postulados teóricos e conceptuais que subjazem a definição moderna de paisagem, bem como dos métodos e técnicas de interpretação mobilizados para a compreensão das relações entre o ser humano e o ambiente físico. Acarretando a reconsideração dos fundamentos ontológicos e epistemológicos que serviram de base à "naturalização" da ideia de paisagem, tal movimento força a reconsideração das práticas dentro das quais se desenvolveu uma específica posicionalidade do sujeito e do objecto de investigação. Trata-se pois de rever o estatuto da paisagem dentro dos circuitos de produção de conhecimento em que se experimentam novas posicionalidades, movimento que resulta de um esforço de competição entre diferentes políticas de representação. A estruturação de um *corpus* de trabalho em torno deste tema implica a exploração da sua relação com as noções de espaço e lugar como de natureza e cultura, pelo modo como estes se encontram intimamente conectados na experiência de paisagem.

Tendo como objectivo geral o estudo das relações entre geografia e cinema, este estudo explora as representações culturais de natureza, espaço e lugar no cinema, podendo dar um importante contributo para a ampliação dos debates contemporâneos não apenas dentro da Geografia Cultural mas também noutras áreas como os Estudos da Paisagem ou os Estudos em Cultura Visual. Contribuindo para a extensão das abordagens críticas à paisagem através da análise e interpretação das suas representações no cinema como produto cultural, a pesquisa é desenvolvida de modo a permitir a compreensão do trabalho da paisagem na experiência fílmica. Assim, tentaremos elucidar sobre o contributo do cinema no que respeita ao

perpetuar/questionar da função da paisagem como parte de um ciclo de mediação do território pela cultura moderna ocidental. Explorando métodos e técnicas de interpretação da paisagem cinemática e propondo uma tecnologia analítica que esperamos possa contribuir para a consolidação de um campo de estudos bastante negligenciado em Portugal, este trabalho desenvolve uma análise crítica das representações que resultam da cristalização de imagens paradigmáticas de paisagem com base na exploração das suas figuras cinemáticas dominantes. Mais importante ainda, ao explorar o modo como diferentes imaginários geográficos se articulam no cinema gerando a mistificação ou a marginalização de localidades específicas, tentaremos mostrar que a figuração dramática da paisagem pelo cinema encontra as suas raízes na acomodação cultural da natureza pela arte e pelo pensamento ocidental.

O essencial desta tese reside na sua capacidade de mostrar a paisagem como experiência vivenciada e em reconfiguração, uma experiência que decorre do acto de habitar lugares que se oferecem por mediação cultural através dos ambientes de ecrã. Possibilitando a sistematização de um quadro analítico que exprime as nossas mais prementes inquietações político-intelectuais, a individualização da problemática de pesquisa - a compreensão da paisagem cinemática na sua relação com os mecanismos de organização da experiência, funciona como modo de reunir preocupações que emergem em diferentes domínios do conhecimento ocupados com a tentativa de entender as relações entre ser humano e ambiente físico. Reconfiguradas por tecnologias e linguagens em desenvolvimento, tais relações são nutridas pelo trabalho cultural da paisagem o qual tem subjacente os mundos de representações que em diferentes momentos foram absorvidas e recodificados pela vivencia quotidiana de indivíduos e grupos, como pela acção das imagens e dos textos, da ciência e da arte. Dando voz ao estudo desta problemática, o argumento que desenvolvemos ao longo da tese não se prende com a explicitação dos enunciados empíricos de uma experiência objectiva e descorporizada de paisagem. Esta tese é sobre a competência para a construção de mundos de significados partilhados, competência que tem por base a experiência vivenciada e intersubjectiva da paisagem como instância de tradução da prática de habitar lugares. Por isso, o argumento desenvolvido prende-se com a tentativa de compreensão desta experiência, como experiência subjectiva e corporizada. Como articulação da experiência de um sujeito em formação, o texto evidencia um percurso

exploratório que coloca a actividade de geógrafo como verdadeiro explorador cultural implicado com a descoberta de novos terrenos de mapeamento dos sujeitos e identidades. Neste sentido, este estudo representa um contributo para a geografia do cinema, como geografia dos espaços da experiência de subjectividades emergentes.

Este estudo encontra-se dividido em cinco partes configurando um itinerário analítico que se desloca da teoria para a prática (da paisagem). A preocupação com a exploração de padrões, intenções e implicações que decorrem da prática da paisagem, é objectivada através de um exercício de corporização da escrita que, não obstante, nos reenvia constantemente para o movimento de aproximação da prática à teoria. Testemunhando o carácter de reciprocidade mútua que liga teoria e prática, cada capítulo dá conta do desenvolvimento das questões centrais individualizadas no âmbito da pesquisa, como forma de aceder à clarificação da problemática. Questões que vão desde (1) a tentativa de posicionar a Geografia Cultural contemporânea, à tentativa de (2) compreensão da paisagem como construção cultural e como ideia, de uma tentativa de aproximação às (3) relações entre geografia e cinema pela estruturação de uma genealogia crítica da paisagem cinemática à explicitação de outras duas questões centrais da pesquisa; a experimentação de uma tecnologia analítica capaz de propiciar a tradução da experiência de paisagem cinemática através da (4) investigação geográfica em cinema, e a tentativa de construção de um (5) esboço para uma relação das geografias impuras de Portugal como dispositivo de transcodificação das instâncias dessa experiência.

Assim, o primeiro capítulo tem como objectivo a localização da pesquisa dentro dos desenvolvimentos que marcaram a afirmação da Geografia Cultural contemporânea. Remetendo para os legados de uma tradição de pensamento que contribuiu significativamente para a definição dos contornos da Geografia Moderna, este capítulo apresenta os movimentos e programas político-intelectuais a que se associou o revigorar daquela sub-disciplina científica. Animado por um ímpeto de questionamento dos fundamentos sobre os quais se ergueu uma tradição geográfica, esse movimento de revigoração recoloca a paisagem no centro dos debates geográficos. E fá-lo, tendo em conta tanto a perspectivação crítica das heranças humanistas ocupadas com o aprofundamento das relações entre lugar e experiência, como com a reciclagem das abordagens marxistas ao espaço à luz da teoria social crítica, através das quais se

plasmaram para um quadro revisionista os postulados que objectivam a produção e reprodução do espaço como elemento activo das sociedades capitalistas. Progressivamente, este capítulo abre-se aos contributos do pós-estruturalismo por forma a permitir a compreensão de como a ruptura com as modernas epistemologias lança poderosos reptos não apenas ao estudo da paisagem mas ainda à geografia como ordem de conhecimento. Dentro desses reptos, a afirmação dos sistemas de pensamento transdisciplinar e a emergência de áreas científicas ocupadas com o suplantar de uma noção tradicional de cultura e com as relações entre natureza e cultura contribuíram incontestavelmente para o agitar de novas problemáticas de análise. A densificação de uma teia de questões que funciona como estrutura subjacente aos desenvolvimentos da Geografia Cultural contemporânea vai sendo efectivada com o decorrer do capítulo e à medida que se vão acrescentando os fios das diferentes cerziduras provenientes dos programas político-intelectuais convocados. Deste modo, o primeiro capítulo funciona como modo de endereçar a afirmação de uma sensibilidade que anima inúmeras abordagens implicadas com a contestação e com a renegociação dos mundos culturais e das geografias imaginárias num presente pós-colonial e pós-fordista, uma sensibilidade responsável pela reorientação da atenção analítica em direcção aos mecanismos de negociação das subjectividades e através da qual se enunciam as redes de co-produção do mundo com base nas quais se opera essa negociação.

O segundo capítulo encontra-se organizado em quatro secções e tem como objectivo a discussão da paisagem como construção cultural e como ideia. Partindo de uma reflexão em torno da paisagem como experiência estética, uma experiência de contemplação distanciada alicerçada sobre a separação entre sujeito e objecto, este capítulo aprofunda o contributo de inúmeros autores empenhados com a construção de uma genealogia crítica da ideia de paisagem. Clarificando o papel da arte para a construção desta ideia, o texto enfatiza as relações entre representações de espaço e o desenvolvimento da paisagem como forma de ver, elucidando sobre o trabalho cultural da paisagem durante o período moderno. O enfatizar da participação da paisagem num ciclo de mediação do território pela cultura moderna, permite avançar a argumentação em direcção à busca das relações entre as diferentes tradições de interpretação da paisagem, as "artes da paisagem" (com destaque para a pintura) e os processos de narrativização do território (com destaque para a literatura de viagem). Ao longo deste

capítulo, a análise das políticas de representação do território (associadas às políticas da estética moderna) é orientada para a elucidação dos processos que colocaram a paisagem como dispositivo cenográfico de uma ideologia empenhada com a exploração do "retrato-mundo" ou do "mundo em exibição" (Heidegger, 1977), uma ideologia em que as representações de lugar, identidade e nação se fundem. Trata-se pois de clarificar, como a ideia de paisagem foi nutrida e nutriu uma cultura visual e de viagem que longe de se desenvolver de costas voltadas para os movimentos de construção dos estados-nação, se viu profundamente contaminada por movimentos que, como o romantismo, em grande medida tomaram conta do panorama cultural europeu durante o século XVIII e parte do XIX. Participando activamente na edificação de um imaginário geográfico que acomodava as relações entre o Eu e o Outro forjadas com base nas relações de poder, verdade e conhecimento incrustadas nas modernas cartografias imperiais, o trabalho da paisagem foi-se operando através do território factual como das imagens e representações. Associada a essas geografias imaginárias do sujeito e do objecto, a estética assegurava a legitimação da experiência transcendental da terra e do lugar, contribuindo para a "colocação" do sujeito do humanismo num ponto de vista privilegiado para o consumo da paisagem. E se, no decorrer deste capítulo, o papel da arte e da estética para a consolidação da ideia moderna de paisagem é alvo de escrutínio, é ainda dentro dele que exploramos os pontos de intercepção entre práticas e representações de espaço e a emergência da paisagem como projecto científico.

Indagando a tese de autores como Denis Cosgrove que desde a década de 1980 defendem que o declínio da ideia de paisagem ter-se-ia iniciado com a ruptura pelas artes dos códigos de representação realista sendo transferida para a ciência a tarefa de recodificação da paisagem como sistema de significados e como experiência, o texto vai enunciando o universo de cumplicidades que aproxima a definição de uma específica forma de ver, a estruturação de categorias epistémicas e a formação de uma ordem de conhecimento. Por isso, o capítulo termina convocando o desenvolvimento das tecnologias de percepção e representação como elementos determinantes para a afirmação do regime ocularcêntrico da modernidade, mostrando-se as suas ligações com a tradição filosófica ocidental e com uma ordem de conhecimento dentro da qual se afirmou a paisagem como forma de ver. Trata-se, portanto, de perceber o percurso que liga a emergência de um conjunto de tecnologias que tornam possível o

desenvolvimento de um sistema de representações e respectivas formas simbólicas, para deste modo aceder às relações entre formação social e paisagem. Desenhando um trajecto de aproximação ao conceito de paisagem, tendo em conta o desenvolvimento durante o período moderno de uma série de tecnologias da visão e da percepção que se encontram associados a uma teoria cognitiva que operou como meio de legitimação de uma muito específica forma de ver (o mundo e o território), a presente dissertação dá continuidade a um conjunto de estudos implicados com a constituição de uma epistemologia crítica que intercepta a "paisagem" como construção cultural e como experiência. Deste modo, o primeiro e segundo capítulos não só convocam as vozes dos que contribuíram para a construção de um quadro analítico que define os contornos da revisão da ideia de paisagem tendo em conta a reconsideração dos seus fundamentos ontológicos, como aprofunda o nível de conceptualização deste constructo como modo de estabelecer as bases para a discussão da genealogia da paisagem cinemática, e de desenvolver a tentativa de compreensão da experiência de paisagem cinemática. Estes dois pontos poderão contribuir tanto para a ampliação da genealogia da paisagem como para a clarificação da paisagem como experiência.

Estabelecidas as bases para a discussão da paisagem como ideia, o estudo prossegue o movimento de aproximação à sua evolução à medida que vai definindo o seu particular universo de análise. Assim, o texto vai operando a deslocação do debate daquele objectivo geral para o objectivo mais específico da dissertação; a tentativa de compreensão do papel do cinema na perpetuação e/ou recodificação da ideia, como da experiência de paisagem. A pesquisa tenta assim dar resposta a uma questão de partida que se afirmou como o motor da própria dissertação – "Em que medida o cinema, como forma de arte associada a uma cultura visual mais vasta tornada possível com o desenvolvimento de um conjunto de tecnologias que emergiram na transição do século XIX para o século XX e que em grande medida tomaram conta das práticas culturais deste último século, contribuiu para o desenvolvimento da ideia de paisagem". A resposta a esta questão, força a reflexão em torno do papel da ciência geográfica como vector prioritário da disseminação da ideia de paisagem no período subsequente à sublevação das artes plásticas à estética realista e ao naturalismo, forçando ainda a reflexão em torno das políticas modernistas de representação e da posterior afirmação de uma estética dita pós-moderna.

Encerrando em si mesma uma hipótese de trabalho explorada como desafio crítico, de compreensão e de formação, a questão a que este estudo tenta dar resposta define os termos de um percurso analítico de que aqui daremos conta por forma a mostrar as complexas implicações entre a geografia como categoria epistémica e o cinema como forma de arte. O pressuposto de que se parte é de que desde finais do século XIX uma e outra participaram activamente no desenvolvimento de uma cultura visual e de viagem que veio exponenciar a consolidação de um potente sistema semiótico estruturado sobre a paisagem como ideia e como experiência, tanto como sobre a fisionomia dos territórios factuais. Tal hipótese, a hipótese de que o cinema não apenas contribuiu para a perpetuação da paisagem como forma de ver mas que, pelas suas diversas manifestações e modalidades de comunicação, veio contribuir para a recodificação deste sistema semiótico (o que teria já acontecido com a pintura), aponta ainda para a necessidade de indagação do próprio papel da experiência da paisagem na reorganização das tecnologias da experiência.

Dividido em cinco secções, o terceiro capítulo deste estudo indaga as relações entre a paisagem e o cinema partindo do questionamento do próprio declínio da ideia de paisagem na idade da reprodução mecânica. Enfatizando-se a ligação entre a recepção cultural do cinema como "arte das massas" (Deleuze, 2000) e os mecanismos de popularização da ideia de paisagem, discute-se o papel do médium desde o seu advento. Atendendo aos efeitos das tecnologias da organização da experiência num momento em que "novos" dispositivos espaciais e arquitectónicos transformavam o ambiente material e as práticas de lugar público e privado, analisamos as profundas mudanças sócio-culturais que acompanharam um movimento de acomodação ao médium. Neste capítulo, mostramos ainda como as transformações no espaço material foram acompanhadas pela emergência de códigos de representação que indiciavam a mudança dos sistemas de percepção e de emoções, o que se traduziu na alteração dos espaços representacionais. Por isso, durante este capítulo, explicitamos como a teoria fílmica se foi constituindo como meio de compreensão dos "novos" padrões da experiência (Caygill, 1998) que tomaram forma com o aperfeiçoamento das tecnologias de transporte virtual e dos códigos e técnicas de representação fílmica.

Levantando questões que levitam em torno da formação das subjectividades, indagamos a constituição de uma superfície espectatorial na sua relação com uma

superfície de observação dentro do qual se afirmou o sujeito fixo e soberano da modernidade. Superfície essa dentro da qual se desenvolveu um específico trabalho da paisagem, preso como estava aos códigos de representação que tinham subjacente um sistema perceptivo e de emoções responsável pela separação do sujeito (observador) e do objecto (observado). Desde este ponto, exploramos os contornos da experiência fílmica clarificando a passagem da representação do espaço à construção do lugar fílmico. Como modo de aceder ao trabalho da paisagem na organização da experiência fílmica, a construção do lugar fílmico nutre-se de um ímpeto ou pulsão psico-geográfica que potencia a releitura e a reescrita dos sistemas de signos geográficos engendrados pelo cinema. A tentativa de compreensão do trabalho da paisagem no seio de uma cultura visual em que as imagens detêm papel crucial na modelação das nossas representações do mundo, passa por ter em conta que a própria ideia de paisagem se reconfigura como poderoso sistema de significados que opera através dos mais diversos médiuns, encontrando no cinema um veículo crucial de afirmação. Por isso, este capítulo abre-se para a discussão da paisagem cinemática bem para além da sua consideração como fundo ou cenário que opera marginalmente no acto de comunicação. E aqui encontramo-nos no centro da nossa problemática de análise.

Efectuando a aproximação à problemática da paisagem no cinema (Gandy, 2003), o texto enuncia os contornos de uma experiência de paisagem à qual se encontram associados complexos processos de espacialização do conhecimento geográfico. Ocorrendo em grande medida pela acção dos ambientes de ecrã, processos de produção e reprodução do espaço são responsáveis pelo refluir das modernas espacialidades e, entre elas, a ideia de paisagem tem vindo a contribuir para um processo de colonização cultural que transformou o mundo em retrato-exibição para consumo colectivo. Nestes termos, analisamos a articulação pelo cinema de uma linguagem da paisagem que incorpora um sistema de signos geográficos e uma estética clássica de contemplação num processo de narrativizaçao do território, linguagem que permite a afirmação do cinema como uma das geografias imaginativas mais poderosas do nosso tempo. Mas o trabalho da paisagem no cinema desenvolve-se subliminarmente, pela articulação não de uma mas de diferentes linguagens da paisagem que ampliam o alcance da própria experiência, como das relações entre o ser humano e o ambiente físico.

Estruturado em quatro secções, o quarto capítulo funciona como mecanismo de aproximação a essas linguagens. Através dele tentamos compreender a passagem da perspectivação do cinema como janela sobre a realidade geográfica ao cinema como promotor da releitura e reescrita dos sistemas de signos geográficos (Rogoff, 2000). Objectivando a clarificação dos fundamentos interpretativos que serviram de base para a exploração da problemática de estudo, este capítulo parte da elucidação dos processos através dos quais se opera uma prática implicada com o reclamar do carácter situado do sujeito do conhecimento. Processos estes que envolvem a revisão dos estatutos do sujeito e do objecto do conhecimento no acto da sua produção, assim como a recolocação do "acto da visão" e das relações entre observador e observado durante a experiência fílmica. A discussão abre-se então, em direcção à explicitação dos mecanismos de reciprocidade que decorrem do contacto entre sujeitos implicados na experiência visual, perspectivada esta como experiência de mútua afectação de corpos que buscam interferência pelo acto de comunicação e pela tradução de linguagens.

Enfatizando a deslocação de um modelo clássico de espectador fixo responsável pela produção da mesmidade do sujeito para um modelo alternativo de espectador móvel e aberto aos efeitos da diferença e ao devir, o texto desestabiliza a própria ideia de "produção" de conhecimento ao desenvolver-se como mecanismo da corporização da teoria, bem como das prática intra-subjectivas e intersubjectivas de significação (Sobchack, 1994). Trata-se, pois, de tornar explícitos os mecanismos através dos quais se procede a uma abordagem relacional da experiência da paisagem cinemática, actuando o texto como modo de articulação de um conjunto de padrões e interferências que funcionam como meio de compreender as diversas instâncias e modalidades que integram a tarefa de co-construção dos mundos. Tendo em conta o acto da visão não do sujeito descorporizado da razão, mas um acto de visão em que a observação se encontra em relação íntima com os demais sentidos, com um sistema de emoções e com um corpo, para se afirmar como uma visão háptica e não óptica. Neste sentido, o quarto capítulo vai-se desenvolvendo por forma a exprimir o papel do sujeito corporizado e de um "imaginário dialogante" (Bakhtin, 2002) como estratégias de subversão de uma "racionalidade reflectiva" (Haraway, 2004) tendencialmente responsável pela afirmação da geografia como ordem de conhecimento. Uma ordem de conhecimento tornada monológica pelo efeito de uma superfície de observação descorporizada legitimada por

uma teoria cognitiva, um sistema de percepção e um conjunto de técnicas e códigos de representação que se vêem agora desafiados pelas práticas do sujeito móvel e em formação implicado com os mecanismos generativos da interpretação dialogante. Desenvolvido no seio destas práticas, o trabalho da paisagem opera-se como modo de enunciação do carácter semiótico-material do espaço, funcionando a experiência fílmica como meio privilegiado de afirmação do trabalho cultural de construção de significados.

Tendo em conta a participação de um conjunto de actores e actuantes no trabalho cultural de construção de significados, a explicitação de um quadro que dá conta da prática generativa que funda a análise relacional, decorre progressivamente por forma a elucidar sobre a apropriação da iconologia para a interpretação de significados e formas simbólicas (Natali, 1996). O estabelecimento de uma co-relação entre cronotope artístico cinemático e o plano de paisagem como unidade elementar de análise, permite desde logo estabelecer as bases para a interpretação de significados desde um ponto de vista dialogante ou dialógico. Assim, a emergência de uma problemática de análise centrada na paisagem cinemática conduziu à definição de um quadro interpretativo alicerçado sobre um dispositivo analítico passível de dar resposta à necessidade de compreensão das relações entre natureza e cultura e do significado da paisagem cinemática enquanto discurso geográfico e enquanto experiência fortemente mediada pelo ambiente físico tanto como pelas suas representações. Cientes de que um processo de análise implica a selecção e a omissão assim como o desmembramento dos elementos constitutivos da experiência fílmica, evidenciamos a pertinência de uma abordagem relacional em que o movimento analítico se desloca das propriedades visuais e físicas concretas discernidas na experiência de observação a uma aproximação aos modos de afectação dos sujeitos no decorrer da experiência fílmica. Neste processo, embora a iconologia funcione como técnica-chave para a análise de planos fílmicos individualizados, a interpretação da paisagem cinemática em cada obra é efectuada pelo recurso sinóptico a um conjunto de disciplinas críticas e respectivas estratégias analíticas. Estas permitem o aprofundamento do trabalho interpretativo e da abordagem iconológica da paisagem cinemática, ajudando a compreender a construção profundamente codificada do espaço cinemático. Ao partir da análise da figuração do território nos diversos planos fílmicos, a abordagem iconológica desenvolve-se até ao ponto em que se tem em conta o próprio cinema como "forma simbólica" (Panofsky,

1995) na sua relação com a experiência vivenciada do mundo objectual. Deste modo, e à medida que se vai avançando no texto, o quarto capítulo mostra-nos como se procede à definição de uma tecnologia analítica que incorpora a triangulação de elementos da iconologia como da semiótica fílmica, como modo de dar resposta à tentativa de compreensão de um complexo produto cultural como a paisagem cinemática.

Agudizando o carácter transdisciplinar da pesquisa, a construção de uma tecnologia analítica passível de permitir a exploração da paisagem no cinema possibilita a clarificação dos fundamentos interpretativos mobilizados para a análise fílmica e para a "resolução" da problemática de estudo. Forçando a demolição de fronteiras tanto conceptuais como analíticas erguidas nos seio dos domínios disciplinares tradicionais, a tentativa de aprofundamento do diálogo entre geografia e cinema abre-se cada vez mais para os desafios levantados pelas diversas linguagens da paisagem. Desde este ponto, em que o texto se estrutura em resposta a uma prática implicada com a tarefa de dar conta desses desafios, a passagem para o capítulo seguinte prende-se com o desejo de dar a conhecer os resultados que emergem da experiência vivenciada da paisagem cinemática. Dando conta do desenvolvimento de um conjunto de estudos de caso que permite a aproximação aos sistemas de signos geográficos que se organizam através do cinema, o quinto capítulo intercepta os lugares gerados pela experiência fílmica como as geografias que se alojam em cada documento fílmico. Enquanto abstracções, as geografias que se desprendem dos filmes analisados são sujeitas a uma leitura crítica, tentando-se a aproximação a um conjunto de discursos que circulam como "geografias impuras" (Gregory, 2000d), como discursos dispostos em contraponto e por vezes de forma marginal relativamente aos discursos que irradiam directamente da cultura oficial. Isto porque, se a motivação que percorre o presente estudo parte de uma sensibilidade específica relativamente ao significado do lugar e do espaço assim como da paisagem e da natureza na constituição e condução da vida na terra, tal motivação radica na percepção de que como abstracções e como construções culturais todos os universos de imaginação geográfica participam nesse movimento de resposta humana ao ambiente físico.

Como forma de exprimir uma experiência situada de paisagem, a arte da descrição geográfica permite o reconhecimento do papel do espaço e do lugar nas práticas sociais como nas biografias, permitindo ainda relacionar os ambientes que nos circundam bem

como reconhecer em que medida as transacções entre os seres humanos e o mundo objectual são afectadas pelo espaço que os separa. Circulando na forma de discursos oficialmente "inaptos", uma miríade de discursos geográficos rendem tributo às mais diversas políticas de lugar que em cada filme enunciam a esfera de participação humana no ambiente físico. Revelando frequentemente experiências díspares de paisagem, os imaginários geográficos que lutam por significado paralelamente aos discursos da geografia oficial e académica contribuem para a produção dessas geografias "impuras" ou "inaptas" que em cada momento se organizam em torno de uma determinada porção de território. Como elementos constitutivos da realidade factual e não apenas como elementos que a modelam, esses discursos contrariam as formas hegemónicas de produção de espaço que se desenvolvem sob a acção de um único sujeito auto-possuído pelo conhecimento geográfico. Donde a urgência de pluralização das vozes provenientes de diferentes imaginários geográficos (Rose, 1993) e a necessidade de dar visibilidade a outras ficções e narrativas passíveis de fracturar "a silenciosa produção espaço (...) que concorre para a activação do mundo como exibição que é paralelamente fabricado pelo seu próprio retrato" (Deutsche, 1995:175). Contaminado por uns e pelos outros, o cinema articula discursos geográficos "puros" e "impuros" organizando as suas próprias narrativas e fortalecendo retroactivamente o mundo das representações que animam as inúmeras constelações de imaginários geográficos. De facto, o esforço de diversos autores para compreender e aprofundar o modo como o espaço estrutura as mais diversas representações do mundo, proporcionou as bases conceptuais e analíticas para a exploração da problemática.

A análise sistemática dos seus trabalhos conduziu à definição de um quadro teórico que objectiva o cinema enquanto produto cultural passível de dar a conhecer o papel desempenhado pelas geografias reais e imaginárias na estruturação do quotidiano dos indivíduos e grupos, atendendo às práticas desses indivíduos e grupos e à relação que estabelecem com o ambiente físico. A emergência de uma problemática de análise centrada na paisagem cinemática conduziu pois à definição de um quadro interpretativo para a presente investigação, que é alicerçado sobre um dispositivo analítico e relacional passível de dar resposta à sua questão geradora: a necessidade de compreensão do significado da paisagem cinemática enquanto discurso geográfico e enquanto experiência fortemente mediada pelo ambiente físico e suas representações. A

aproximação a esta questão levou à definição de um quadro capaz de responder aos imperativos teóricos e conceptuais da pesquisa como aos desafios da interpretação fílmica, e esta, por seu turno, permitiu o aprofundamento de uma discussão que emerge pelo efeito de uma "erótica da intersubjectividade" (Bruno, 2002) dentro da qual se enuncia um sujeito em formação que indaga os compósitos arquivos da memória cultural.

Assim, o quinto capítulo divide-se em quatro secções objectivando cada uma delas a nossa aproximação a um conjunto de exemplares fílmicos seleccionados dentro do vasto universo que constitui a cinematografia portuguesa. Afirmando-se cada qual como exemplar passível de testemunhar o carácter dialogante da obra de arte cinemática, estes documentos permitem a organização de um esboço que abre a exploração daquilo que designamos por "uma relação das geografias impuras de Portugal", como modo de enfatizar a necessidade de atender ao trabalho da paisagem na enunciação da subjectividade e da diferença. Através desta relação, tentaremos compreender o papel da natureza e cultura na co-construção dos mundos, na modelação das identidades e dos lugares, assim como na definição de contextos relacionais passíveis de emancipar vozes diferenciadas empenhadas na tarefa de afectação generativa dos corpos com base na qual se buscam novos contextos de alteridade. O recurso à *ekphrasis*, a descrição verbal de um trabalho de arte visual (Steimatsky, 1995), define o procedimento adoptado para a apresentação dos resultados relativos aos extensivos estudos de caso que constituem o corpo deste capítulo. Tal procedimento subjaz as formulações mais selectivas e deliberadamente orientadas que encontram expressão neste texto, por forma a enfatizar a paisagem enquanto experiência complexa e ilusória. A atenção analítica e interpretativa orienta-se, portanto, para a tentativa de demonstração de como a produção das representações de paisagem é interceptada por questões políticas e ideológicas, como por questões étnicas, de classe ou de género, que revelam as complexas redes de relações entre os sujeitos que operam na construção das localidades ficcionadas e na dramatização dos lugares.

Organizado de modo a proporcionar a compreensão do trabalho da paisagem no cinema, o quinto capítulo estrutura-se tendo em conta as relações entre um cronotope dominante e as representações de paisagem que em determinado momento assumiram papel cultural de relevo. Nestes termos, o quinto capítulo começa por indagar o trabalho

da paisagem no cinema mudo português. Contribuindo para a extensão das abordagens críticas à paisagem através da análise e interpretação das representações de natureza, espaço e lugar em cinema, este capítulo desvela a construção fílmica de um bloco espácio-temporal específico. No seu decurso, tentamos mostrar como a figuração dramática da paisagem pelo cinema encontra as suas raízes na acomodação cultural da natureza pela arte e pelo pensamento ocidental. Enquanto sistema de representação ou sistema de signos socialmente produzidos, a paisagem desenvolve um trabalho de inscrição performativa que disciplina a severa materialidade do espaço concebido, um espaço que se organiza de acordo com um princípio de ordenação da diferença que periferaliza a alteridade. Trata-se portanto, de analisar os elementos hegemónicos que tradicionalmente configuram as suas representações, indagando os processos de "naturalização" da ideia de paisagem pelo cinema e os contextos que concorreram para a mitologia de lugares que funcionam como referências garantidas servindo de ancoragem a identidades estabilizadas artificialmente.

A interpretação fílmica segue uma estruturação que é subjacente aos restantes estudos de caso, uma estruturação de acordo com a qual cada estudo de caso é articulado em diversos níveis que incluem: (1) a reconstrução de um contexto cultural (o conjunto de conotações e tradições que informam a representação fílmica da paisagem), (2) a cristalização de uma imagem paradigmática de paisagem ou a sua figura cinemática dominante com recurso ao cronotope indiciário, (3) a deslocação da análise iconográfica do plano de paisagem para a interpretação iconológica do trabalho da paisagem em cada filme, (4) uma descrição expandida que suporta e associa os primeiros três níveis, clarificando a sua aplicação cinemática e relacionando-os com outras dimensões do filme, e (5) o aprofundamento da interpretação iconológica pela exploração do trabalho simbólico da paisagem e sua relação num quadro mais alargado da semiótica fílmica.

A tentativa de definição do papel da paisagem na experiência fílmica conduziu-nos seguidamente para a exploração da comédia portuguesa, analisando-se de que modo ela processa a articulação de diferentes linguagens da paisagem. A segunda secção deste capítulo debruça-se então, sobre a compreensão da construção de utopias cénicas pelo cinema na sua relação com a experiência de paisagem. Desvelando a construção fílmica de um outro bloco espácio-temporal, o texto desenvolve uma análise crítica às

representações que resultam da cristalização de imagens paradigmáticas de paisagem com base na exploração das suas figuras cinemáticas dominantes. O aprofundamento da interpretação de imagens e textos que se organizam para a dramatização do espaço, permitiu aceder a uma segunda vida da obra analisada. A abertura aos diferentes mundos da obra, permite explorar o modo como diferentes imaginários geográficos se articulam no cinema por forma produzir um travestimento da paisagem, um processo que funciona como componente de activação de um espaço diferencial gerado pela obra perspectivado como mecanismo dialogante que potencia a experiência fílmica.

Mobilizando retóricas geográficas que tem subjacente diferentes políticas de lugar, os exemplares fílmicos analisados no âmbito do quinto capítulo veiculam representações de natureza, espaço e lugar cuja interpretação permite compreender o modo como as imagens reflectem desejos e fantasias assim como as preocupações dos seus autores, reflectindo ainda as grelhas de poder e autoridade que em cada contexto específico contribuíram para uma determinada representação do mundo. Por isso, cada estudo de caso explora um conjunto de práticas inter-textuais que tornam explícitos os processos através dos quais determinada paisagem é trazida para o horizonte de inteligibilidade nacional e internacional através do cinema. Analisando o modo como os lugares são investidos de valor figurativo, tentamos mostrar como a paisagem incorpora ideologias e valores para o fabrico dos processos identitários que nutrem os significados geográficos veiculados em cada filme. Resultado de um processo de negociação de discursos através dos quais o ser humano busca significação, a paisagem cinemática reflecte uma luta constante por diferenciação por parte dos diferentes segmentes do corpo social. Como produto da negociação desses discursos, a paisagem cinemática funciona activamente na esfera da reprodução social, revelando as batalhas em torno do espaço e da experiência vivenciada do lugar pelos diferentes grupos e subgrupos culturais.

Implicando a compreensão do contexto mais vasto em que o filme se situa no que respeita à evolução do médium mas também relativamente às políticas e ideologias que marcam o momento histórico e cultural em que se inscreve a obra, a interpretação assenta numa revisão do trabalho da paisagem enquanto superfície de representação através da qual se tenta compreender os mecanismos desenvolvidos para a organização artificial da experiência. Deste modo, o texto vai-se desenvolvendo por forma a

evidenciar o trabalho cultural de diferentes linguagens da paisagem através das quais se enuncia o espaço como actor semiótico-material. E assim, abre-se este capítulo, e de forma compreensiva, para a mobilização da experiência especulativa de paisagem sobre a qual assenta o próprio processo interpretativo. Funcionando a ideia de trabalho especulativo da paisagem como estratégia que permite aceder à experiência diferencial da paisagem cinemática (tendo em conta os contextos de significação gerados por cada obra), é com ela que procedemos à exploração da paisagem na moderna cinematografia portuguesa. Centrada sobre a compreensão da problemática da paisagem no Cinema Novo, a terceira secção deste capítulo fornece um meio de indagação dos horizontes inter-subjectivos e dialogantes activados pelo lugar fílmico. Operando uma incursão pelos espaços abstractos e "inóspitos" da modernidade, o texto intercepta os meios de enunciação da paisagem especulativa possibilitando a exploração do espaço profundo que se organiza através do evento cinemático. Tendo como ponto de partida os níveis de significação e o carácter indiciário do plano de paisagem em relação com um cronotope dominante, a interpretação debruça-se na terceira secção sobre a construção fílmica de um terceiro tipo de bloco espácio-temporal. E isto tendo subjacente a elucidação de aspectos formais alusivos à obra e considerados relevantes para a compreensão do tratamento espacial, assim como a localização da obra no que respeita aos movimentos estéticos seus contemporâneos e respectiva afiliação no caso específico da cinematografia portuguesa.

Transformado em arena de indagação de um conjunto de geografias substantivas que irradiam de cada evento fílmico, o cinema torna-se observatório de investigação e laboratório de pesquisa para as problemáticas da paisagem. A aproximação crítica às obras seleccionadas com base numa análise sinóptica onde se opera a triangulação dos dados que emergem de cortes iconológicos ou intervalos de significação, à medida que vai sendo vertida para o texto vai testemunhando a experiência das geografias substantivas que se enunciam através dos filmes. Como corporização da experiência, o texto vai dando voz ao trabalho especulativo da paisagem assim como a uma prática implicada com o objectivo de alcançar uma leitura que permita com que cada filme se movimente culturalmente de forma diferencial. E se, até um dado momento, a pesquisa se enuncia pelas práticas textuais de um o sujeito em formação que busca representatividade pelos processos de corporização da teoria, com o quinto capítulo esta

constitui-se decisivamente como enunciação de um movimento de recíproca afectação de sujeitos heterogéneos e diferenciados que buscam significação pela corporização do conhecimento como da experiência e da prática vivenciada. De facto, a articulação pelo texto da experiência fílmica como prática itinerante de um sujeito móvel envolvido com os processos de comunicação dialógica e intersubjectiva, torna o quinto capítulo numa arena de indagação das múltiplas vozes que competem para a construção da paisagem cinemática. A mediação cultural do território que ocorre pelo efeito das tecnologias cinemáticas funciona pois como meio de tradução das diferentes linguagens da paisagem, as quais, por seu turno, funcionam como modo de expressão das relações que animam os processos natureza-cultura.

Indagando a revelação do ambiente material que se opera sob efeito da tecnologia cinemática, a última secção do quinto capítulo debruça-se sobre a paisagem no cinema português contemporâneo. Discutindo a estruturação dos espaços "saturados" da hipermodernidade, o texto intercepta as modalidades através das quais se articula no ecrã a figuração cinemática da paisagem. Trata-se pois, não simplesmente de tentar compreender como o cinema grava ou regista o ambiente factual, mas de explorar o seu potencial para "revelar a realidade física na sua incomensurável expressividade" (Kracauer, 1997:37), num momento em que as tecnologias de tratamento digital da imagem desafiam as qualidades de indexicalidade fotográfica do médium. Seguindo a estruturação dos estudos de caso precedentes, o texto explora a discursividade geográfica que liga experiências culturais alicerçadas sobre práticas da paisagem e práticas da imagem, práticas do corpo como do território. Indagando o trabalho da paisagem dentro do quadro de uma alegada fragmentação pós-moderna com os seus múltiplos textos de lugar, esta secção discute a articulação pelo cinema da ideia dos não-lugares e dos espaços-simulacro, concentrando-se na acção crítica e generativa de paisagens que estabelecem uma topografia dos eventos como dos afectos, a qual incorpora segmentos de trajectórias individuais como de trajectórias históricas colectivas. Neste sentido, a individualização de um outro cronotope artístico cinemático permite compreender a paisagem como elemento activo na articulação da vasta polifonia de forças sociais e discursivas que contribuem para a definição de cada lugar. Desde este ponto, a releitura e reescrita dos sistemas de signos geográficos passa por perceber a situação de "heteroglossia" do espaço, um espaço que é rodeado por uma

miríade de respostas e de linguagens que governam as operações de significados bem para além dos limites formais daquelas e em condições instáveis de comunicação. E é neste sentido que a última secção deste capítulo se dedica à exploração dos contornos de um outro bloco espácio-temporal e da força simbólica das representações de natureza na experiência do lugar fílmico, tendo em conta o trabalho da paisagem como sistema semiótico-material em contínua redefinição. No seu decurso, mostra-se como a experiência fílmica permite o reconhecimento dos momentos oposicionais que configuram a estruturação do sistema objecto/signo subjacente à produção das imagens geográficas, momentos que veiculam as pulsões do Outro excluídas do sistema convencional de representações espaciais. É pois do modo como a experiência estruturada e a experiência vivenciada vão sendo transcodificadas para novas relações entre espaço e lugar, que trata esta última secção da pesquisa.

Sendo aquela que mais enfaticamente testemunha este efeito de transcodificação que é anunciado no estudo de caso anterior, o qual denota o efeito crescente das políticas de reconhecimento que se desprendem das práticas dos diferentes grupos que sobre a terra tornada corpo-fronteira lutam pela sua experiência de alteridade, o quinto capítulo abre a discussão da problemática da paisagem no cinema tendo em conta a (des)localização das imagens de território através de uma "outra" discursividade geográfica. É através desta outra discursividade geográfica que se interpela a substancia material dos lugares, como que interpelando a linguagem de corpos que numa "aprendizagem da afectação recíproca" (Latour, 2003) desvelam o trânsito cultural das imagens.

Como resultado desse trânsito, o estudo de que aqui se dá conta resulta da mobilização de múltiplas e diversas lentes interpretativas como suporte às práticas itinerantes de um sujeito em formação para deslocação através dos diferentes campos de conhecimento. A introdução na arena da geografia de questões de subjectividade, actividade espectatorial e epistemologia crítica, funciona pois como modo de deslocar as interrogações que animam uma ordem estabelecida de conhecimento para uma arena em que conhecimento e identidades se encontram num processo constante de formação. Mobilizado em trânsito e em emoção no acto da escrita, o sujeito em formação implicado com os desafios de um conhecimento háptico e situado, recorre ao texto como suplemento de uma viagem interpretativa, de um percurso de passagem-paisagem. Como modo de dar conta não apenas da esfera discursiva de uma viagem intelectual,

mas também do seu próprio fabrico. E é daqui que se reclama o valor representacional de uma narrativa que se enuncia como incorporação intertextual, como perspectiva parcial, localizada e produzida desde um ponto de vista inter-subjectivo, assim como profundamente condicionada pelos ímpetos corporais e pelas emoções de um sujeito dedicado à exploração de arenas culturais habitadas. É da experiência vivenciada dos corpos como das múltiplas subjectividades, que se anima o desejo pelo conhecimento donde advém a arquitectura crítica deste trabalho. Uma arquitectura projectada para a captação dos movimentos culturais como para o espaço vivenciado da teoria e da prática, à qual faz justiça um texto que, como qualquer suplemento, "cumula e acumula presença" (Derrida, 1981), por forma a tornar o espaço habitado das culturas viajantes numa miríade de lugares provisórios de simpatia crítica e partilhada.

1. A GEOGRAFIA CULTURAL CONTEMPORÂNEA

Ao longo deste capítulo discutimos os movimentos que mais significativamente contribuíram para a revisão da Geografia Cultural nas últimas décadas. Não obstante, devem considerar-se de antemão algumas questões que de uma maneira ou de outra são responsáveis pela estruturação da presente abordagem e que orientam o conjunto da pesquisa. Em primeiro lugar, a afiliação da presente investigação no âmbito dos desenvolvimentos verificados no que usa designar-se por "Nova Geografia Cultural" na tradição geográfica anglo-americana. Como poderemos ver, a forte herança da Escola de Geografia Cultural de Berkeley é ainda discernível em temas, conceitos e orientações que vieram a definir muitos dos desenvolvimentos dentro desta subdisciplina no período pós-Segunda Guerra Mundial. Tal afiliação define objectivamente a abordagem que aqui iremos seguir, na medida em que funciona como ponto de partida para todo um movimento de reescrita e releitura dos postulados que informaram uma escola e uma tradição dentro do pensamento geográfico moderno. Em segundo lugar, se aos níveis teórico-prático a procura de enquadramento encontra nesse universo robusta argumentação, qualquer tentativa para localizar esta abordagem no quadro de uma subdisciplina perfeitamente definida e autónoma seria uma simplificação. Isto porque, ao falarmos de uma subdisciplina de Geografia Cultural na actualidade iludem-se pelo menos dois obstáculos a uma categorização estanque; por um lado, o facto de a Geografia Humana no seu conjunto ter assistido desde início da década de 1990 a um reavivar da problematização da ideia de cultura em muito como efeito do desenvolvimento dos Estudos Culturais e das suas intercepções com os diversos campos das Ciências Sociais das Humanidades e das Artes. Ao trazer para a ribalta as novas formulações da ideia de cultura, o efeito do *cultural turn* provocou uma reconceptualização de temas, problemas e métodos que trespassa hoje um vasto conjunto de abordagens em Geografia Humana, impossibilitando a individualização de uma única subdisciplina ocupada com as relações entre geografia e cultura. Por outro lado, o facto de parte substancial dos trabalhos produzidos recentemente em torno das relações entre geografia e cultura poderem afiliar-se a movimentos político-intelectuais mais vastos que se afirmaram sensivelmente desde a década de 1970.

Constituída hoje por um conjunto lato de aproximações teóricas e metodológicas que são o resultado da redefinição da própria subdisciplina, por resposta (entre outros) aos

movimentos da Geografia Humana nas últimas décadas, a Geografia Cultural contemporânea incorporou uma sensibilidade dita pós-moderna, fazendo eco das profundas transformações sócio-culturais que animam o debate académico no momento presente. Entendido por David Ley como "um movimento em filosofia, nas artes e nas ciências sociais, caracterizado pelo cepticismo em relação às grandes teorias da idade moderna alicerçadas sobre o ponto de vista privilegiado do artista, do teórico, ou do observador" (2000:620), o pós-modernismo enfatiza o pluralismo como vector endémico das novas correntes de pensamento. O carácter difuso, fragmentário e transdisciplinar das geografias pós-modernas, vem dificultar a alocação de uma pesquisa a domínios disciplinares exclusivos o que promove uma consideração mais fluida e sistémica do próprio conceito de campo disciplinar.

Ao analisar a dinâmica das produções culturais na construção do conhecimento geográfico, também ele uma produção cultural, a Geografia Cultural contemporânea tenta compreender a produção, a comunicação e a partilha de significados culturais através de diversas espacialidades, das construções de sentido de lugar e da paisagem. Porém, os estudos em Geografia Cultural deixaram também eles de constituir um corpo único e coerente de conhecimentos desenvolvendo-se progressivamente dentro de um quadro pré-determinado e de um conceito monolítico de cultura, para se objectivarem num conjunto de fragmentos dissociados, "facetas de um mesmo corpo reflector, que ao mesmo tempo ilumina, reflecte e distorce – em suma, re-presenta - o mundo da experiência individual e inter-subjectiva" (Cosgrove e Domosh,1997:29). Assim, a recolocação das práticas e teorias no âmbito da Geografia Cultural contemporânea pode ser explicada, como iremos ver, pela absorção do *cultural turn*, como pela conjugação de diversos princípios e orientações, nomeadamente do pós-estruturalismo e das abordagens críticas pós-coloniais e feministas.

1.1. O questionar e o revigorar de uma tradição de pensamento geográfico

A cultura é o agente, a área natural o médium, a paisagem
cultural o resultado
Carl Sauer, 1925

É no mundo anglo-americano que podemos encontrar algumas das mais férteis abordagens teóricas e metodológicas que procuram uma nova aproximação às relações entre geografia[1] e cultura. Tais abordagens partiram de um profundo questionamento de uma tradição de pensamento geográfico, a Geografia Cultural, por parte de um conjunto de autores implicados na revisão desta mesma tradição de pensamento. Reflectindo esse processo de questionamento e a necessidade de reconceptualização de um quadro teórico e metodológico tradicional, as expressões contemporâneas da Geografia Cultural são em grande medida, e como veremos, produto desse esforço de reconceptualização deste campo disciplinar e desta tradição de pensamento. No início do século XX a Escola Norte Americana de Geografia apresentava um projecto que contribuiria decisivamente para a definição de alguns dos traços fundamentais da Geografia Moderna e especificamente da Geografia Cultural. Tal projecto contribuíra decisivamente para os estudos e interpretação da paisagem. Este projecto "enfatizava o papel activo dos grupos humanos na transformação dos ambientes naturais, interpretando e mapeando as ecologias culturais daí resultantes" (Cosgrove, 2000a :134). Analisando as diversas transformações provocadas pela intervenção humana no ambiente natural, desenvolvia-se no início do século XX a Geografia Cultural Norte Americana, tendo como figura principal o geógrafo Carl Sauer, fundador daquilo que veio a designar-se pela Geografia Cultural da Escola de Berkeley. Carl Sauer defendia uma noção ideográfica de geografia pela análise morfológica da paisagem[2]. A sua ênfase na ideia de paisagem cultural assentava sobre o princípio de

[1] No decorrer do texto que constitui a presente dissertação poderemos encontrar o termo "geografia" usado de forma diferencial. Assim, o uso do "G" maiúsculo remete para a designação da geografia académica, enquanto que o uso do "g" minúsculo remete para uma assimilação mais lata do próprio significante associado ao vasto universo das práticas institucionais ordinárias que subjazem o acto de descrição, representação e "escrita" da terra.

[2] Como tema central da Geografia Cultural a paisagem era perspectivada, nesta primeira fase, enquanto artefacto material que era paralelamente natural e cultural. Neste sentido, a paisagem de uma área era vista como a expressão material de um grupo (unificado) de indivíduos que habitavam uma região. Para Sauer, a paisagem funcionava como "objecto de percepção íntima" da disciplina de geografia sendo o seu papel a descrição e compreensão da paisagem: "a tarefa da geografia é concebida como o

que a cultura funcionava como agente e a área natural como médium (Whatmore, 2003). Definiram-se então alguns dos temas fundamentais da Geografia Cultural fortemente influenciada pela Ecologia Cultural e pela Etnografia. Paralelamente desenhou-se uma metodologia de pesquisa em que o trabalho de campo assumia papel crucial.

Tentando compreender as "paisagens como produto das culturas e algo que as reproduz ao longo do tempo" (Crang, 1998:17), a escola saueriana estudava a constituição material e simbólica da paisagem desenvolvendo o conceito da região cultural. Como salienta Cosgrove (2000:138), "Sauer estava determinado em enfatizar a acção da cultura como força modeladora das características visíveis da superfície terrestre em áreas delimitadas". Assentando na concepção dicotómica de natureza e cultura, divisão implícita ao próprio fabrico da disciplina, esta abordagem entendia o ambiente físico como médium através do qual as culturas agem, sendo os elementos do ambiente físico reconfigurados pela acção humana de diferentes maneiras e em diferentes contextos históricos. Assim, na década de 1920 Sauer colocava a ideia de cultura no centro do projecto geográfico, dando continuidade a movimentos que na Europa iam definindo alguns dos contornos fundamentais da Geografia como projecto intelectual e político. No seu estudo clássico *The Morphology of Landscape* (1925), Sauer enfatizava as dimensões físicas e culturais da paisagem; "(a) paisagem cultural resulta da modelação de uma paisagem natural por um grupo cultural. A cultura é o agente, a área natural o médium, a paisagem cultural o resultado" (Cit. in Barnes e Gregory, 1997: 296). Como domínio científico de investigação preocupado com as formas tangíveis do território, a Escola de Berkeley desenvolveu uma metodologia genética que traçava a transformação das paisagens, indagando a mútua interacção entre os seres humanos e o ambiente[3]. Define-se a partir de então uma das mais reconhecidas e dinâmicas tradições de estudos da paisagem tendo em conta a acção cultural na modelação do ambiente físico - a Geografia Cultural anglo-americana.

---

estabelecimento de um sistema crítico que abarca a fenomenologia da paisagem por forma a averiguar, em todo o seu significado e cor, a tão diversificada cena terrestre" (Sauer, 1965:319).

[3] Individualizando-se como subdisciplina dentro da Geografia Humana Americana entre os anos 20 e 30 do século XX, a Geografia Cultural foi em grande medida produto da personalidade de Carl Sauer que dirigiu a sua atenção e dos seus estudantes para o estudo das culturas pré-modernas. As origens intelectuais desta escola de pensamento marcada por uma profunda sensibilidade histórica, definiram o tom antimodernista que caracteriza os estudos de Sauer e seus discípulos, bem como a ênfase na análise das sociedades pré-industriais. A descrição e análise das paisagens pré-industriais seria assim alicerçada sobre uma tensão entre natureza e cultura que marcou decisivamente o rumo da própria subdisciplina.

Mas compreender a ideia de cultura como um conceito chave para a geografia, implica compreender as relações entre natureza e cultura bem como o uso desse conceito em diferentes períodos e em diferentes contextos sociais e políticos, o que tentaremos fazer ao longo deste estudo. Indagando a conceptualização de cultura no projecto da Escola de Berkeley, Don Mitchell (2000) explora as raízes da teoria cultural subjacente a esse mesmo projecto, salvaguardando que na génese da Geografia Cultural estava a inclusão da própria ciência geográfica como parte integral de um projecto maior: o imperialismo novecentista e a formação do Estado-nação . De facto, a inter-relação entre o desenvolvimento do conhecimento geográfico e as ideologias que serviam as potencias imperiais europeias na primeira metade do século XIX eram profundas e ficaria para além do âmbito deste estudo aprofundar as suas inúmeras implicações[4]. Não obstante, e pela natureza da presente pesquisa, importa aqui evocar alguns dos traços cruciais da constituição deste campo do saber enfatizando-se a constituição recíproca do conhecimento geográfico e dos projectos imperiais e nacionalistas, assim como a necessidade de detonar a ideia de que o conhecimento geográfico se desenvolveu apenas como epifenómeno do império (Livingstone,1992:220). Isto porque, no período de formação deste campo científico, diversas teorias operavam a naturalização, através da explicação "científica", do poder de uns grupos humanos sobre os outros, buscando no "ambiente natural" legitimação para o domínio e opressão dos povos colonizados[5]. É o caso dos desenvolvimentos Neo-lamarckianos da teoria evolucionista que proporcionaram elementos de reconstrução teórica à ciência geográfica nos finais do século XIX, articulando factores sociais e naturais. Como salienta Richard Peet, já na segunda metade do século XIX se verificava "uma alteração na base conceptual do pensamento geográfico; da teleologia natural para a biologia evolucionista" (1998: 12). A noção de uma teoria de legitimação

[4] Sobre a conexão entre geografia, colonialismo e império ver trabalho de Felix Driver (1992; 1995;2000) o qual constitui um dos contributos mais significativos para a compreensão das complexas relações entre as histórias do pensamento geográfico e as culturas de exploração e império.

[5] Estabelecendo as fundações de uma muito específica cultura geográfica, as primeiras escolas de pensamento geográfico definiram categorias de conhecimento de pendor eurocêntrico que foram sendo naturalizadas. Autores como David Livingstone (1992; 1994) têm-se debruçado sobre o modo como a história institucional da disciplina de geografia favoreceu uma "economia moral" que balizou ciência, raça e lugar. O trabalho recente de Alastair Bonnett e Anoop Nayak (2003), partindo de uma crítica à etno-geografia, mostra eloquentemente como as diversas formas de essencialismo racial operaram para a construção (e perpetuação) daquelas categorias. Para as autoras, a própria ideia de Europa desenvolveu-se como parte integrante de um projecto mais vasto de racialização a que se associou a institucionalização das diversas disciplinas científicas.

proporcionada pelas teses lamarckianas informou uma boa parte das teorias do geógrafo alemão Friedrich Ratzel e a emergência da geografia como ciência moderna na forma de determinismo ambiental.

Difundido na América do Norte nas primeiras décadas do século XX por geógrafos como William Morris Davis e Hellen Churchill Semple, o determinismo ambiental americano, à semelhança daquilo que acontecia em diversos países europeus, reformulou e popularizou as ideias de Ratzel, sendo entendido por Peet (1998) como a contribuição da geografia académica para a ideologia do darwinismo social. Enfatizando a analogia orgânica, que assentava no dualismo sociedade/natureza, e a "concepção de uma humanidade natural", o determinismo ambiental

> "possibilitou a entrada da geografia na ciência moderna não apenas porque permitia a síntese lógica do natural e do humano (...), mas (...) porque esta síntese poderia ser empregue ao serviço do poder, especificamente para legitimar como natural a expansão da Europa no domínio do mundo" (Peet,1998:14).

É com base na contestação deste mesmo determinismo ambiental e da teoria cultural subjacente a este paradigma que emerge a Geografia Cultural da Escola de Berkeley liderada por Sauer. Contestação que, aliás, teria já sido assumida pela escola francesa de pensamento geográfico liderada por Vidal de la Blach. De facto, se Ratzel enfatizava o poder de modelação do ambiente sobre os grupos humanos, Vidal enfatizava o papel da sociedade na modificação da natureza. Para este autor, os *genres de vie*, os "modos de vida padronizados funcionalmente" (Livingstone, 1992), transformavam significativamente o ambiente natural, pelo que a tarefa geográfica residia na investigação de como em lugares particulares, uma variedade de factores naturais proporcionavam o meio para a modelação de estilos de vida particulares. Vidal definiu em 1903 o seu *Tableau de la Geographie de la France* recorrendo a um aparato conceptual assente sobre a individualização regional, e explorando as expressões materiais da inter-relação entre o ser humano e a superfície da terra. Analisando a fisionomia da terra como produto da natureza e da cultura, a sua concepção de geografia como "o estudo científico de lugares" (Livingstone, 1992:267) passava por uma exploração dos artefactos materiais da cultura humana. A tentativa de compreensão de como os factores físicos e biológicos interagiam com os factores humanos por forma a

produzir as especificidades de uma localidade, tinha subjacente a ideia de "regiões naturais" entendidas enquanto possibilidade de uso para uma sociedade e não como factor determinante dessa mesma sociedade. Afastando-se das correntes deterministas, o projecto vidaliano procurava novas concepções das inter-relações entre o ser humano e o ambiente, tentando distanciar-se das abordagens de pendor mais ecológico e perseguindo as dinâmicas históricas e a tentativa de compreensão das formas materiais da vida social. Ecoando alguns dos pressupostos fundamentais da morfologia social de Emile Durkheim e tentando evitar um reducionismo materialista, Vidal produziu um série de estudos de caso ou monografias regionais de pequena escala analisando as particularidades históricas e as características da paisagem passíveis de revelar as diferentes expressões e a "personalidade" dos *pays*. Deste modo, a escola vidaliana punha em prática uma tradição de possibilismo alicerçada sobre o estudo das ecologias locais, enfatizando-se através dela a ideia de uma unidade essencial entre sociedade e natureza. Descrevendo as paisagens como expressão de uma área orgânica, as monografias regionais davam conta de um processo de análise centrado sobre a diversidade de formas que emergiam pela associação do natural e do cultural. No caso da escola francesa como da americana, tratava-se pois de enfatizar a ideia de uma área integrada, pelo que a unidade de observação era definida pela ideia de um todo coerente em que dominava um tipo de vida funcional[6].

Num período em que a tensão associada à problemática geográfica radicava na busca dos factores físicos ou naturais para sua explanação, diversos autores viraram o fulcro da atenção para a sociedade e para a cultura afirmando a dominância transformativa da acção humana. Otto Schluter terá sido um dos primeiros a contestar a ideia de que os grupos humanos estavam invariavelmente controlados pela natureza, apresentando como "objecto essencial de análise geográfica a morfologia da paisagem enquanto produto cultural" (Livingstone,1992:264). Contrapondo à ideia de "paisagem natural" o significado de "paisagem cultural", Schluter contribuiu para a redefinição das fronteiras da Geografia, enfatizando o estudo das expressões materiais da cultura como metodologia para exploração das áreas ou regiões geográficas. Diferentes tradições de pensamento concorriam assim para a afirmação da Geografia Cultural, salientando-se

[6] Ambas as tradições assentam numa conceptualização da paisagem como conjunção sistemática dos elementos cénicos da cultura material, o que favorecia a perspectivação das paisagens como entidades detentoras de uma unidade e coerência essenciais.

ainda a absorção da crítica expressivista do instrumentalismo desenvolvida por Herder nos finais do século XVIII como elemento determinante para a teoria cultural adoptada pela escola americana de pensamento geográfico. Como argumenta Mitchell (2000), a doutrina de Herder proporcionou claras fundações para a ideia de relativismo cultural subjacente ao trabalho de Sauer, nomeadamente porque enfatizou "o significado da vida cultural" e a "diversidade dos grupos humanos" (Kahn cit in Mitchell,2000:22). Denunciando traços de Romantismo alemão, ao debruçar-se sobre "o único e o distintivo" de um alegado carácter germânico, o expressivismo de Herder distanciava-se das proposições que viriam a animar o determinismo ambiental, enfatizando a história cultural como método e como objecto de estudo. Ao celebrar a individualidade cultural e histórica de cada lugar, a perspectiva teleológica de Herder, salientava que as culturas eram o produto das relações com o lugar que as tornava distintas, "não devido a algum factor ambiental em si mesmo, mas antes como resultado da longa história da interacção local com o ambiente das sociedades enraizadas localmente" (Mitchell, 2000:23).

Afirmando-se veículo de uma teoria cultural que se opunha à ideia de cultura como produto da natureza, Sauer desenvolvia as teorias de Ratzel de carácter mais antropológico, profundamente inspirado pela tradição alemã de Estudos da Paisagem. A própria ideia de área cultural, com raízes na antropogeografia de Ratzel, dominou o particularismo filosófico de Sauer. David Livingstone salienta mesmo que tal "orientação, e o comprometimento correspondente com a diversidade cultural, (...) não eram incompatíveis com o organicismo"(1992:298) que propugnava. Antes, a própria metáfora orgânica era por si alargada à ideia de cultura. As heranças naturalistas do projecto de Sauer e os princípios ecológicos de diversidade e equilíbrio que trespassavam a sua história cultural seriam apenas uma parte, ainda que muito considerável, desse mesmo projecto. O trabalho do antropólogo alemão Franz Boas e a Escola de Antropologia americana de que foi fundador, terá sido pedra basilar para o projecto de Sauer, nomeadamente através da influência dos estudos de Alfred Kroeber e de Robert Lowie. Reagindo contra o darwinismo social nos finais do século XIX, "Boas pensou explorar os modos particulares em que ambiente natural e social ao mesmo tempo condicionavam e eram condicionados pela interacção cultural numa sociedade circunscrita" (Mitchell, 2000:25). Rejeitando o carácter monocausal do determinismo ambiental e os seus efeitos reducionistas, o antropólogo enfatizava a necessidade de

atender aos factores históricos implícitos na modelação do ambiente, subjacentes à própria explanação geográfica. Alertando para os particularismos históricos e culturais, o trabalho de Boas perseguia primeiramente a compreensão das relações entre a cultura e o ambiente. Como salienta Livingstone (1992:297) "na antropologia de Berkeley, Sauer encontrou reforço para o seu mordaz anti-ambientalismo (...) e para as primeiras polémicas da geografia alemã". A fertilização do projecto Saueriano proporcionada pela escola antropológica de Boas com a sua ênfase nas manifestações materiais da diversidade cultural, permitiu-lhe a definição de um programa de trabalho para a geografia académica que "promovesse a transformação da paisagem natural em paisagem cultural" (Livingstone,1992:297). Como sugere Livingstone (1992:297), "da antropologia de Boas e da *Kulturlandschaft* alemã, Sauer veio a conceber a geografia como história cultural na sua articulação regional".

Não obstante a dimensão destas influências, através de Sauer a cultura assumiu papel crucial na explicação geográfica anglo-americana até ao período inter-guerras. Como salienta Zelinsky, neste contexto a cultura era teorizada

> "*primeiro* como um 'conjunto de comportamentos aprendidos'; *segundo* (...) como um 'conjunto estruturado de padrões tradicionais para comportamento, um código para ideias e actos'; e *terceiro* (...) como a 'totalidade' que 'parece ser uma entidade super-orgânica vivendo e transformando-se de acordo com um ainda obscuro conjunto de leis internas'" (Zelinsky, cit. in Mitchell, 2000: 32).

Embora Sauer nunca tivesse defendido um uso acrítico da "analogia orgânica" (Crang,1998), a ideia de morfologia como uma qualidade orgânica da paisagem veio a dominar os estudos de Geografia Cultural até aos anos 60, enfatizando-se através deles uma concepção totalizadora das relações entre indivíduos e território. Talvez por isso Mitchell (2000) defenda que a ideia de cultura ficou sub-teorizada no projecto saueriano, e aquilo que veio a informar o conjunto das pesquisas, foi uma ideia de cultura entendida como um todo super-orgânico. Também Mike Crang (1998) alude à controvérsia levantada em torno da ideia de cultura como agente super-orgânico. Numa ciência que objectivava a região, e especificamente a região cultural, como unidade de análise, uma concepção em que a "cultura era tratada não apenas holisticamente mas como entidade individual" repercutia-se na forma de perspectivar essa mesma unidade

de análise a qual "muito facilmente passava a ser encarada como um elemento individual, sem diferenciação interna" (Crang, 1998:21). Aliás, a própria ideia de cultura subjacente a esta teoria estribava numa assumpção ontológica, sendo entendida como "uma força real que existe 'acima' e independentemente do desejo ou intenção humanos" (Mitchell, 2000:30).

A adopção implícita ou explícita do super-organicismo é talvez o aspecto em que mais se faz sentir a escassa teorização de cultura no projecto saueriano, o que veio a constituir posteriormente um dos pontos de maior contestação à Geografia Cultural. Outro dos pontos de maior contestação diz respeito ao profundo sentido de divisão entre culturas e natureza, veiculado pela Geografia Cultural, ou, pelo menos, a um sentido "de divisão entre versões naturalizadas de cultura (pura e unificada) e as problemáticas noções modernas de sociedade urbana industrializada" (Hinchliffe, 2003:207). Interessados no estudo da morfologia da paisagem como na análise da paisagem enquanto evidência da difusão da cultura material, os geógrafos culturais foram desenvolvendo um domínio de conhecimento centrado sobre as relações entre o ser humano e o ambiente tendo subjacente aquela dicotomia. Progressivamente, a preocupação com a percepção humana da ordem e significado do ambiente tornou-se crescente, assim como o desafio de atender para alem da paisagem visível. Em meados da década de sessenta a Geografia Cultural desenhava novas fronteiras de pesquisa. Influenciados pelas filosofias e metodologias humanistas, os geógrafos culturais passaram a ter em conta o desenvolvimento das ligações emotivas do ser humano em relação ao ambiente analisando como estas se exprimem criativamente na paisagem, na vida social e nos médiuns artísticos e literários. Concomitantemente, enunciava-se um movimento de contestação de aspectos centrais das escolas tradicionais de pensamento geográfico, que, sendo na sua génese em grande medida de inspiração histórico-materialista, importava para o debate dos processos culturais aspectos associados à luta de classes e à ideologia. Desde este ponto, desenharam-se diversos percursos dentro da Geografia Cultural, percursos de questionamento e revigoração de uma tradição de pensamento que veio a ser reconfigurada pela acção de diferentes programas político-intelectuais. Detenhamo-nos pois, primeiramente, sobre o modo como se desenvolveu um conhecimento "humanista" da experiência geográfica, por forma a tornar claro um percurso desenhado pela Geografia Cultural que deu preferência às questões de

significado ambiental e da experiência de lugar em detrimento da análise espacial. Seguidamente passaremos à discussão de outros movimentos responsáveis pelas múltiplas expressões da Geografia Cultural contemporânea.

1.2. Movimentos e programas político-intelectuais e a Geografia Cultural contemporânea

1.2.1. Abordagens humanistas

> "Comparado com o espaço, o lugar é um calmo centro de valores estabelecidos. Os seres humanos requerem tanto o espaço como o lugar. As vidas humanas são um movimento dialéctico entre abrigo e aventura, apego e liberdade. (...) A cegueira relativamente à experiência é, de facto, uma condição humana comum."
>
> *Yi-Fu Tuan,1977*

As abordagens de carácter humanista que definiram novas orientações dentro da Geografia Cultural afirmaram-se nas décadas de 70 e 80 do século passado em resposta ao positivismo da Nova Geografia do pós-segunda Guerra Mundial e às aproximações demasiadamente quantitativas da Ciência Espacial. Aquelas abordagens influenciaram significativamente o desenvolvimento da Geografia Cultural na segunda metade do século XX. Se a Geografia Cultural teria desenvolvido uma tradição de pensamento de pendor ideográfico e alicerçada sobre a descrição dos lugares e o carácter único de cada lugar[7], com as abordagens de pendor nomotético estas viam-se suplantadas por abordagens que posicionavam os lugares como exemplos ou instâncias de regularidades universais mais vastas. A tensão entre o carácter único do lugar ou o seu carácter geral via-se enfatizada por parte daqueles que se debruçavam sobre o estudo dos fenómenos geográficos e à medida que se desenvolviam as abordagens alicerçadas sobre uma perspectiva exterior do lugar. Concebido por autores como Fred Schaefer como um conjunto de características exteriores observáveis num local particular, o lugar passou a ser perspectivado na década de 1950 como um conjunto de factos brutos passíveis de compilação e análise científica, como um fenómeno objectivo. Ora isto teria fortes repercussões na própria reorientação da Geografia Cultural.

Ao traçar a evolução da Geografia Humana Anglo-Americana desde 1945 Ron Johnston (1997) refere que antes da Segunda Guerra Mundial, a Geografia Cultural era

[7] Aqui é importante relembrar com Trevor Barnes e Derek Gregory (1997) que a descrição dos lugares constitui a forma mais antiga de inquirição geográfica. Contrariamente às ideográficas, as abordagens nomotéticas operavam a generalização das particularidades de lugar a leis morfológicas.

a subdisciplina teoricamente mais informada no seio da Geografia Humana. Não obstante, uma das críticas mais severas aos seus métodos que se afirmou no pós-guerra prendia-se com a incapacidade da Corologia em proporcionar a explicação dos processos que davam origem às formas e às relações espaciais que descrevia. Argumentava-se que a paisagem corológica configurava um padrão estático ou um retrato de lugar em que se percebiam as formas constituintes e suas relações internas mas que não elucidava sobre os processos e transformações (Cosgrove e Daniels, 1997). O conceito de paisagem via-se assim catapultado para um lugar de menos visibilidade nas abordagens preocupadas com os processos e com a mudança, tanto mais que as anteriores formulações assentavam frequentemente sobre a ideia de um ambiente "original" ou nativo e de uma paisagem de pristina, intocada pela civilização moderna e tecnológica. Estas, revelavam ainda sérias fragilidades para a explicação dos ambientes urbanos e industriais. Ao estudo da paisagem pelo método corológico e à transmissão descritiva dos resultados em prosa e sobretudo pelo mapa, sucediam-se os estudos espaciais da ciência racional alicerçados sobre uma epistemologia positivista, em que a paisagem assumia um sentido neutro de área ou região e a geometria se afirmava como *única* linguagem do espaço.

Remetendo a Geografia Cultural (o seu aparelho conceptual e os seus métodos) para um lugar de menor visibilidade, o advento da Nova Geografia no pós-segunda Guerra Mundial provocou uma busca de alternativas teóricas e metodológicas capazes de responder às inquietações dos investigadores insatisfeitos com as novas propostas dominantes e com o novo estatuto de conceitos tão importantes como lugar e paisagem. Segundo Johnston (1997), os fermentos desta tendência podem encontrar-se nos finais da década de 1940 quando começava a fazer sentir-se a necessidade de encontrar novas direcções no seio deste campo disciplinar. De facto, a introdução por John Wright (1947) do termo "geosofia", entendido como o estudo do conhecimento geográfico subjectivo e na década de 1960 o desenvolvimento da teoria de Wright por David Lowenthal marcaram o início dessas abordagens, inicialmente mais filiadas nos estudos de percepção ambiental. Estas postulavam que; "diferentes culturas têm os seu próprios estereótipos partilhados, os quais são normalmente reflectidos na linguagem, sendo feitas tentativas para criar ambientes que sirvam esses estereótipos" (Johnston, 1997:177). Enfatizando o modo como a superfície da terra é modelada por cada pessoa

e por refracção através de lentes pessoais e culturais, estas teorias desenvolviam a interpretação de paisagem como reflexo das normas e gostos sociais.

Um outro marco que assinala o início destas abordagens e que evidencia uma reacção concertada contra a "geografia racional" (Hugill e Foot, 1994), terá sido o trabalho de William Kirk nas décadas de 1950 e 60 e o seu conceito de ambiente comportamental. Este geógrafo reconhecia dois ambientes separados mas não independentes; um ambiente fenomenológico, que seria a totalidade da superfície terrestre, e um ambiente comportamental, que seria a porção percebida e interpretada do ambiente fenomenológico (Johnston, 1997:177). Tal como Wright e Lowenthal, este autor preocupava-se com a natureza do conhecimento geográfico produzido, o qual segundo ele, reflectia muito mais as preocupações dos seus autores do que daqueles que habitavam os lugares sobre os quais se escrevia. As abordagens positivistas dominantes na década de 1960 nomeadamente no seio da Geografia Comportamental negligenciaram os trabalhos destes autores implicados no deslindar daquilo a que chamaram as "micro-geografias" e os processos de organização social. Diversos investigadores de Geografia Cultural adoptaram nesse período o conceito de ambiente comportamental ou ambiente percebido, iniciando um desvio relativamente às anteriores orientações[8] inerentemente corográficas. Assim, por vezes assumindo pronunciado pendor ético e moral, a geografia humanista "emergia nos finais da década de 1960 como a mais sofisticada de uma série de reacções críticas contra as formas de positivismo lógico dominante na disciplina académica estabelecida" (Peet, 1998: 34). O paradigma que emergia proposto por um conjunto de investigadores ainda associados à Geografia Cultural de Berkeley e ainda inspirados pela Geografia Humana francesa da Escola de Vidal de la Blache[9], negava a existência de um mundo objectivo passível de ser estudado pelos métodos positivistas, incidindo a análise nos agentes da tomada de

[8] Ainda com mais impacto fora da Geografia Cultural do que dentro dela, o trabalho de J.B. Jackson constituiu na década de 1970 um dos mais significativos "desvios" às orientações clássicas da Escola de Berkeley, assim como a uma tradição de estudos da paisagem. Chamando à atenção para todas as facetas da paisagem cultural, o autor debruçou-se sobre as paisagens quotidianas por forma a mostrar que mesmo as paisagens culturais mais comuns deveriam ser entendidas como o produto dos valores e aspirações humanas. Como autor de diversos livros e ensaios, Jackson refutou a análise da paisagem com base em formulações teóricas abstractas ou alicerçadas sobre julgamentos estéticos.

[9] A articulação de temas, por exemplo, testemunha este facto. Não obstante, é notória uma sensibilidade voltada para o suplantar das preocupações da Geografia Cultural tradicional, como a crítica aos programas de investigação prevalecentes. Para mais elementos sobre esta questão consultar as obras de Kenneth Foot et al (1994) e Paul Adams et al (2001).

decisão e nos seus mundos percebidos. Tratava-se pois de imprimir uma reorientação mais humanista à Geografia Humana a qual se encontrava sob assalto das abordagens quantitativas. Isto, em grande medida ressuscitando o seu carácter sintético e reenfatizando a importância no estudo dos eventos únicos mais do que a busca de generalizações.

As geografias propostas neste quadro de crítica ao determinismo geométrico da ciência espacial repudiavam as lógicas espaciais abstractas das teorias e da análise locativa ao mesmo tempo que propunham o estudo dos mundos de significado latentes nessas paisagens de abstracção. Mais, as abordagens humanistas pretendiam "devolver" a Geografia às Ciências Sociais buscando a compreensão dos fenómenos mais do que a sua explicação causal, o que veio a reflectir-se numa tendência para encontrar continuidades com certos temas pré-positivistas em Geografia, especialmente as noções de lugar e paisagem. Tais abordagens, que procuravam também uma maior proximidade com as Humanidades, apoiavam-se num corpo consolidado de crítica à ciência positivista fornecido pela filosofia existencialista e pela Fenomenologia. Donde a importação "de três aspectos fundamentais da fenomenologia existencialista e da hermenêutica: a análise crítica da objectividade da ciência realista, positivista; a alternância dos métodos fenomenológicos e hermenêuticos; e uma ontologia espacial derivada do existencialismo" (Peet, 1998: 34). A adopção das filosofias e metodologias humanistas pelos geógrafos influenciou profundamente os desenvolvimentos da Geografia Cultural centrando a atenção na experiência subjectiva do lugar e da paisagem. Ampliando o potencial interpretativo da análise geográfica, uma diferente perspectivação de cultura ia sendo veiculada com base nas abordagens humanistas, as quais integravam os estudos de percepção e comportamento ambiental assim como as ideias emergentes em na teoria social. Deste modo, abraçava-se o desafio da interpretação da paisagem para além das suas manifestações materiais. Convergindo com o estudo dos temas tradicionais da Geografia Cultural, novos temas iam sendo explorados. No decurso do desenvolvimento destas abordagens diferentes categorias de orientação relativamente à cultura eram experimentadas.

Explorando as complexidades da acção humana na sua relação com a construção de mundos reais e imaginários, as abordagens humanistas focalizaram o interesse das investigações no estudo da natureza da experiência humana tentando compreender como

o sentido de lugar e a paisagem definem o contexto e proporcionam as bases para essa mesma experiência. Sublinhando a importância das visões interiores decorrentes da experiência pessoal, os geógrafos humanistas insistiam numa noção de lugar como "entidade intensamente subjectiva e pessoal" (Entrikin, 1997:293), apelando mesmo a uma "essência de lugar" que advém de uma intencionalidade que não é auto-consciente responsável pela definição dos lugares como centros da existência humana (Relph, 1976). Contestava-se, deste modo, a ideia de espaço perspectivado como contentor externo de lugares. Enquanto base filosófica deste conjunto de aproximações humanistas, a Fenomenologia, combinada frequentemente com o Existencialismo, ajudava a perceber os diferentes modos de "estar no mundo" tendo em conta os contributos de autores como Edmund Husserl que agitavam consideravelmente o debate em torno das relações entre espaço e lugar[10]. Neste sentido, as abordagens humanistas reclamavam o estatuto da Geografia como Ciência Social que permitia a compreensão dos processos humanos psicológicos e espirituais. Tal orientação epistemológica adoptada por aqueles que rejeitavam o positivismo como paradigma dominante para a explicação dos fenómenos e processos geográficos, via-se implicada na tentativa de revelação das "essências" da experiência humana, nomeadamente as interacções quotidianas com o lugar. Enfatizando a riqueza de lugares particulares e os seus contextos culturais e históricos, as abordagens humanistas adoptaram uma série de métodos que, importados da Fenomenologia e da Hermenêutica, permitiam examinar produtos culturais como a literatura e as artes.

Ampliando a tradição geográfica de tentativa de compreensão dos significados e processos que subjazem a construção de cada lugar e das relações entre espaço e lugar[11], diferentes abordagens humanistas podem ser identificadas. Por um lado, as abordagens dos investigadores históricos e culturais de inspiração idealista, como Harris, que

[10] Fundador da fenomenologia como projecto filosófico, Husserl explorou a origem fenomenológica da espacialidade da natureza desenvolvendo a tradição do transcendentalismo kantiano. Para aquele filósofo a base do conhecimento residia na experiência vivenciada do sujeito, pelo que a sua ênfase no "mundo envolvente da vida", aquilo que o autor designava tecnicamente por "mundo-vida" (*Lebenswelt*), implicava ter em conta o papel do corpo vivenciado (*Leib*) como essencial para a experiência do mundo-vida. O envolvimento do corpo com os aspectos sensíveis das coisas assegurava uma contínua participação no mundo. Dentro desta orientação, a fenomenologia transcendental propunha um retorno ao mundo vivenciado pelo corpo habitado da experiência que o anima, e desde aqui, o retorno ao lugar pelas instancias primárias da experiência humana que são tanto espaciais como temporais (Husserl, 1981).

[11] Para uma compreensão mais aprofundada dos debates filosóficos em torno das relações entre espaço e lugar a obra de Edward Casey (1998) é referência incontornável.

iniciou este movimento na Universidade de Toronto, as quais defendiam que "a geografia é uma disciplina sintética, preocupada com conjuntos particulares de fenómenos e não com a ciência das relações espaciais" (Johnston, 1997:181). Estas abordagens perspectivavam o conhecimento como resultante da experiência subjectiva do mundo por parte do indivíduo, dos seus constructos mentais e das suas ideias (Guelke, 1981). Paralelamente, afirmava-se um conjunto mais vasto de abordagens resultantes do trabalho de geógrafos mais atraídos pela Fenomenologia. Este grupo foi também iniciado na Universidade de Toronto, neste caso por Ted Relph, vindo a ser liderado por Yi-Fu Tuan que acreditava que a Geografia oferece uma base hermenêutica para outras disciplinas (Howarth, 2001). As excavações de Tuan em torno do termo "topofilia", "o laço afectivo que une as pessoas aos lugares" (Tuan, 1974: 4), ou o sentimento de "afeição pelos lugares que preserva os seu valor estético e que sustem um comportamento ético relativamente à terra" (Howarth, 2001: 61), encontram-se implicadas na tentativa de compreensão do sentido de lugar. Integrando sentimentos e pensamento e remetendo para o carácter único e essencial de cada lugar, o sentido de lugar é tido pelo autor como elemento determinante para a interpretação da paisagem e para a compreensão da sua experiência. O conceito de topofilia permitia pois estudar a variação dos laços afectivos que unem determinados indivíduos a lugares particulares, assim como a variação do apego aos lugares na sua relação com a exaltação do "carácter essencial" de um determinado ambiente físico (um rio, um bosque ou uma montanha). Sustentando que este apego ou ligação ao lugar (às mais diversas escalas) pode basear-se, entre outras coisas, nas memórias ou sentimentos de orgulho em relação à propriedade da terra, Tuan defende que a topofilia assume frequentemente no mundo ocidental a forma de uma esteticização do lugar e da paisagem. Encontrando na estética um dos modos fundamentais de exprimir a relação com o ambiente físico, a topofilia é perspectivada por Tuan não somente como uma resposta estética ao lugar mas como uma prática responsável pela produção activa de lugares para indivíduos e grupos. O estudo da experiência de lugar envolvia assim, e simultaneamente, as dimensões afectivas e cognitivas dessa mesma experiência (Entrikin, 1997), tendo em conta a estética, a criatividade e a imaginação envolvidas na construção de uma paisagem.

Dentro do conjunto das abordagens humanistas por geógrafos, a pesquisa do modo como os diferentes ambientes físicos são trabalhados ao nível imaginário pelos autores

das mais diversas obras (literárias e artísticas, entre outras), permitiu compreender como os lugares são recriados através da ficção e da arte. A investigação do papel cultural desempenhado pelo ambiente físico e dos significados que veicula, assim como a tentativa de compreensão do modo como determinados ambientes factuais se tornam ambientes imaginários e produtos mentais, permitiu aceder a um vasto conjunto de mapas psicológicos e de mundos privados que, através de diferentes produtos culturais, são transmitidos para o domínio público, sendo recodificado o carácter "original" das localizações a que fazem alusão. Funcionando como paradigma cultural, o lugar tornou-se alvo de análise fenomenológica à luz destas assumpções, sustendo noções cruciais de "tempo e espaço, a terra e os mapas, formas de escrever, o sagrado e o profano, jardins e edifícios, ordem e desordem social, estatuto político, região e nação" (Howarth, 2001:57). Neste quadro, a abordagem fenomenológica em Geografia postulava que os conteúdos ambientais são únicos para cada indivíduo, pelo que cada um dos seus elementos é o resultado de um acto de intencionalidade, sendo-lhe atribuído significado pelo indivíduo, sem o qual este não existe, mas através do qual este influencia o seu comportamento[12]. Ao estudar a definição destes significados, a Fenomenologia fornecia aos investigadores um meio de identificar o modo como os indivíduos estruturam o ambiente de maneira subjectiva. Debruçados sobre a interpretação de *place-centered texts* (Howarth, 2001) e usando a geografia como interpretação textual, diversos geógrafos desenvolveram ensaios interpretativos essencialmente preocupados em elucidar a diversidade e a intensidade das experiências de lugar, tendo como método a descrição dos fenómenos de acordo com o modo como o sujeito os vivencia. Perspectivados como formas de uma poética cultural, elementos constitutivos do ambiente físico como os oceanos ou os desertos passaram a integrar a epistemologia de uma história espacial (Carter, 1987). Inspiradas pelos trabalhos de Gaston Bachelard, estas abordagens encaravam tais elementos como espelhos simbólicos da psique humana[13]. Dentro destas aproximações, "o fabrico mental é assumido como precedendo

[12] Tal abordagem viria confirmar a atracção dos geógrafos culturais pela diversidade, pelo "único" de cada lugar e de cada cultura, pelo carácter particular de cada paisagem e da sua história cultural. A ênfase na experiência associava-se, neste quadro, a uma perspectivação do lugar como particularização fenomenológica do estar-no-mundo heideggeriano. A descoberta do sentido e significado dos lugares associava-se, portanto, à tentativa de restaurar um sentido de significado pleno de lugar contra as formulações do espaço abstracto do positivismo.

[13] As leituras de pendor neo-freudiano de elementos espaciais (como casas, quartos ou jardins) desenvolvidas por Bachelard na década de 1960, contribuíram para a exploração da imagem poética na sua relação com as dinâmicas psíquicas de localização. A

e modelando o contexto natural" (Howarth, 2001:60) e o lugar reveste-se de um intricado significado social surgindo como produto da experiência, da imaginação e da memoria, como elemento que anima significativamente a acção humana.

Embora nenhuma das duas correntes tenha adquirido posição dominante no conjunto da Geografia Humana do pós-segunda Guerra Mundial, o trabalho destes investigadores e as questões por eles levantadas foram cruciais para a revisão paradigmática da própria disciplina geográfica assim como para a reorientação da Geografia Cultural, uma vez que ambos os grupos partilhavam da mesma preocupação anti-positivista e colocavam a acção humana no centro das suas interpretações. Deste modo, no período subsequente à sua emergência, as abordagens humanistas eram já distinguidas por atribuírem papel central e activo à consciência e acção humanas, à criatividade, à imaginação e à memória, assim como à capacidade do sujeito individual de perceber internamente os fenómenos, para o conhecimento íntimo do lugar. No seu apelo a uma geografia "verdadeiramente humana" (Tuan, 1977), as abordagens humanistas fortaleceram um corpo de investigação essencialmente através de duas fontes. A primeira foi o campo das Humanidades o qual respondia às sensibilidades interpretativas dos investigadores, permitindo as mais diversas explorações do arquivo cultural nomeadamente através dos métodos hermenêuticos. De acordo com Derek Gregory (2000f), estas abordagens procuravam recuperar os depósitos sedimentares de significados e acções incrustados nos lugares e paisagens. O estudo da interpretação e significado pela leitura aprofundada de textos como forma de explorar o significado e a intencionalidade humana, eram transportados para a Geografia Cultural com a integração do espírito da interpretação hermenêutica bem como a sua sensibilidade reflexiva e crítica. A natureza interdisciplinar do conceito de lugar via-se incrementada com os métodos e abordagens

---

questão da localização das imagens na mente humana passa para o autor por lhes encontrar um lugar na alma, aparecendo assim as imagens como a superfície da própria alma. A sua poética do espaço assenta pois nesta ideia de imagem poética como superfície que reverbera com a presença momentânea de um sentido de lugar íntimo. Trata-se pois de endereçar um sentido de lugar proporcionado pela própria psique e, consequentemente, de sublinhar a validade de um sentido de lugar não-tangível. A investigação do lugar psíquico assumiu com Bachelard a designação de "topoanálise", uma combinação de Psicologia Descritiva, Psicanálise e Fenomenologia orientada para o estudo sistemático das "localidades das nossas vidas íntimas" (1964:8). A topoanálise dos lugares habitados ou experimentados por um indivíduo funciona, neste quadro, como modo de aceder ao conhecimento da intimidade, o qual poderia revelar a importância primordial do espaço como forma do "sentido profundo". Através do estudo dos *topoi* da vida psíquica, Bachelard enfatiza a acção de imagens particulares como modo de localização dos seus próprios conteúdos pela mente, acção de onde decorre um sentido de lugar que é profundamente nutrido pela memória e que, no seu entender, favorece a verdadeira topofilia. Para si os valores íntimos do espaço interior (da psique) ditam o grau de intensidade da experiência.

importados, surgindo o lugar como uma construção nutrida pelas mais diversas fontes de experiência que permitia explorar os modos de perceber o mundo e o carácter divergente e incomensurável da realidade dos diferentes indivíduos e grupos. O interesse nas narrativas e nos modos de "contar histórias" (Entrikin, 1997) assim como no retratar das diferentes paisagens culturais, enfatizavam o carácter pluralista das abordagens debruçadas sobre as questões de lugar e sobre a experiência subjectiva da paisagem. Detonando as abstractas teorizações de espaço perspectivado pela ciência espacial como entidade objectiva, tais abordagens enfatizavam as qualidades subjectivas do lugar. Estas, tinham subjacente a preocupação com o reconhecimento dos aspectos morais, estéticos e experienciais do lugar, tentando compreender como cada lugar evoca e modela produtos culturais tão variados como a literatura e as artes assim como, reciprocamente, cada lugar é modelado por diferentes produtos culturais. A exploração das paisagens culturais como textos e imagens com base em complexas leituras associava-se à preocupação em elucidar sobre a particularidade dos lugares tendo em conta a experiência humana. As preocupações com as dimensões moral, estética e experiencial, faziam com que geógrafos como Donald Meinig se unissem a Tuan na tentativa de capturar "formas familiares e exóticas de conhecimento e experiência geográfica" (Barnes e Gregory, 1997:357).

A segunda fonte de influência determinante para as abordagens humanistas da década de 1980 decorre das Ciências Sociais, de onde se importaram um conjunto de métodos interpretativos e o próprio aparato conceptual, especialmente da etnometodologia e do interaccionismo simbólico. Recorrendo a uma diversidade de métodos, dentro dos quais se destacam os etnográficos, tais abordagens criaram um contexto de trabalho que visava a exploração das geografias que se desprendem das experiências do quotidiano e da interacção do indivíduo com o seu ambiente físico permitindo aprofundar a natureza existencial e vivenciada das relações que nutrem os diferentes espaços. A grande proximidade destas abordagens relativamente à Geografia Social permitia dar "especial atenção à construção social dos lugares e às incursões das paisagens racionalizadas sobre as topografias sociais do mundo vivo" (Gregory, 2000e: 362). Através delas, o lugar passava a ser encarado por autores como David Ley como socialmente produzido e construído, enfatizando-se o papel da imaginação nos processos de produção e construção do lugar. A produção e construção do lugar às mais

diversas escalas tornar-se-ia centro de análise, considerando-se o lugar nas suas dimensões concreta e directamente experienciadas assim como nas suas dimensões metafóricas. Reconceptualizado como artefacto cultural, o lugar é perspectivado como produto do conflito e da coesão social, apelando-se para uma renovada compreensão do "lugar-mundo" passível de integrar as múltiplas vocações e as múltiplas dimensões de cada lugar habitado e experienciado subjectivamente (Adams, Hoelscher e Till, 2001).

O plasmar das relações da Geografia com as outras Ciências Sociais, com as Humanidades e com as Artes originou várias intercepções destas duas grandes linhas de orientação a operar dentro da Geografia Cultural no decorrer da década de 1980. De uma maneira ou de outra, inúmeros geógrafos tentavam aceder aquilo que Stephen Daniels descreve como o mundo privado dos sentimentos que estão "para lá do escrutínio racional" (1985:158). A ênfase no lugar como categoria analítica fundamental, e mais concretamente a ênfase na especificidade do lugar como função das experiências únicas vivenciadas por indivíduos e grupos em determinado ambiente, fazia com que estes geógrafos explorassem os níveis de intersubjectividade a actuar na construção de cada lugar, na tentativa de capturar a qualidade holística da experiência de lugar pelos olhos daqueles que nele estão situados. Da perspectiva humanista, salienta Daniels (1985), o significado de um lugar é inseparável da percepção interna daqueles que o habitam e donde irradia o seu conhecimento íntimo, ainda que o método para aceder a esse conhecimento seja discutível. A ênfase nas experiências de lugar e nos significados que associamos a essas experiências acarreta, através destas abordagens, uma ênfase na intencionalidade que liga observador e observado, acrescenta Entrikin (1997). A este propósito, Cosgrove (1985) reconhece que, especificamente no que respeita à paisagem, a sua perspectivaçao como objecto e como sujeito trouxe consequências significativas para a Geografia. A teorização da relação entre o ser humano e o ambiente, de acordo com determinadas normas de procedimentos científicos, uma teorização assente na análise morfológica com a sua concentração nas formas definidas empiricamente e sua integração, pode operar, segundo o autor, apenas a um nível superficial de significados. Como esclarece, "sob este encontram-se níveis mais profundos (de significados) que são cultural e historicamente específicos e que não tem necessariamente uma justificação empírica directa" (Cosgovre, 1985:17). Defendendo a necessidade de atender às estruturas

subjacentes de significados que informam o conteúdo de cada paisagem, Cosgrove sustenta que a "(m)orfologia formal permanece não convincente como forma de abordagem da paisagem pois ignora tais dimensões simbólicas – o significado simbólico e cultural investido nessas formas por aqueles que as produziram e sustentaram e que comunicaram àqueles que com elas entraram em contacto" (Cosgrove, 1985:18). O interesse geográfico na paisagem reanimado em grande medida como consequência do reavivar das abordagens humanistas em Geografia e da preocupação com a recuperação de conceitos holísticos, associava-se assim a uma reformulação do próprio conceito pela ênfase na experiência humana individual, na imaginação e nos aspectos criativos das relações com o ambiente geográfico.

De resto, se a preocupação com as ressonâncias subjectivas e artísticas do conceito de paisagem despoletaram todo um conjunto de estudos em torno das suas representações como forma de compreender questões geográficas, isto envolveu um percurso crítico de examinação histórica do próprio conceito, a que voltaremos de forma mais aprofundada em parte subsequente deste estudo. Como conceito que integra específicas assumpções sobre as relações entre o ser humano e o ambiente, a paisagem torna-se alvo de escrutínio por autores que, como Cosgrove, chamavam à atenção para a negligência do visual e da imagem gráfica por parte de algumas aproximações humanistas concentradas apenas nos modos literários, verbais e linguísticos da comunicação. Promovendo o debate e novos métodos de análise da paisagem em Geografia, este posicionamento mostrava como a paisagem podia ser encarada como uma ideologia visual que veio a ser importada para a Geografia. Deste modo, diversos autores começaram a examinar o estudo das formas constitutivas e sua recomposição num todo sintético pelo método morfológico adoptado pela tradição de Geografia Cultural, mostrando como o alinhamento da Corologia com a morfologia serviu para reproduzir uma dimensão central da ideologia subjacente à ideia de paisagem. Fundamentando um corpo de pesquisa em torno dos valores visuais e sociais dispostos na paisagem, autores como Denis Cosgrove e Stephen Daniels lançavam as bases para uma agenda de trabalho que implicava aquilo que eles próprios designaram por uma prática revolucionária em Geografia. Preocupados com o modo como os seres humanos experienciam e transformam o mundo natural através do seu envolvimento directo com esse mundo como seres reflexivos relativamente à sua realidade sensível e material, e na

tentativa de definição dessa mesma agenda, estes autores apresentavam a Geografia cultural como uma

> "prática revolucionária (...) (capaz) não apenas de revelar a contribuição simbólica da acção humana na produção e na sustentação das paisagens, como do grau em que essas mesmas paisagens estruturam e mantém a produção simbólica, mas também capaz de examinar criticamente formas emergentes de organização espacial e da paisagem" (Cosgrove, 1983:10).

A conexão entre o sujeito e o mundo como forma de entrada para a compreensão do significado de lugar e da sua experiência por diferentes indivíduos e grupos culturais associava-se deste modo à tentativa de compreensão da paisagem como "descrição do mundo" e como síntese de fenómenos heterogéneos[14]. Indagava-se a formação social da paisagem com base na ideia de que o lugar é construído socialmente e resultante da negociação pelos indivíduos das realidades da vida quotidiana, negociação que ocorre em contextos concretos. A importância de conceitos como paisagem e lugar, decorria da forma como estes eram entendidos, como que tratando-se de uma zona de contacto entre a realidade material e o significado simbólico. Localizadas no centro das preocupações humanistas, as questões de significado e valor são exploradas tendo em conta a vida simbólica dos diversos mundos sociais. Neste quadro, passaram a analisar-se aspectos como a construção e a manutenção da auto-imagem detida pelos indivíduos na sua relação com a componente simbólica que a nutre. Como expressões simbólicas do sujeito individual e portanto da subjectividade, salienta Stephen Pile (1997), as auto-imagens são partilhadas de acordo com o tipo de interacção que ocorre entre os indivíduos, do nível de inter-subjectividade, o que acontece apenas dentro das fronteiras do ambiente social ou de uma dada contextualidade social.

Nestes termos, as relações entre o sujeito, o significado simbólico e as realidades do quotidiano são exploradas no sentido de perceber dimensões tão complexas do lugar como o sentido de familiaridade ou de "estar em casa" *versos* o sentido de estranheza ou ambiente hostil. A análise da imagem ou dos discursos sobre os lugares e dos mais diversos tipos de representações de paisagens permitiu assim uma melhor compreensão

do lugar como construção social[15]. As paisagens como expressões do sujeito que articulam a sua auto-imagem, permitem compreender a troca simbólica entre indivíduos e lugares na qual está implícita a acção do espaço não apenas como facto bruto mas também como produto com significado simbólico[16] (Ley, 1981). A ênfase no carácter subjectivo da experiência de lugar e na acção humana individual faz com que autores como Nicholas Entrikin defendam que:

> "(a) insignificância aparente do lugar na vida moderna e a concomitante insignificância do estudo do lugar prendem-se com a confiança que os modernos têm na visão objectiva do cientista teórico. O nosso controlo tecnológico da natureza enfatiza o global, o universal, o objectivo, e o sucesso na manipulação da natureza conduziu à aplicação da mesma perspectiva à sociedade humana. Tal perspectiva é incapaz de capturar a importância única da moral do agente individual e da fonte da acção no local, no particular e no subjectivo" (1997:309).

Enquanto corpo de investigação debruçado sobre os modos através dos quais os sujeitos humanos internalizam o sentido de lugar, o ambiente e a paisagem, o programa político-intelectual humanista perseguiu a compreensão da internalização desses elementos recorrendo a métodos variados, e perspectivando o lugar, ambiente e paisagem como elementos constitutivos dos sujeitos enquanto "sujeitos no mundo" (Pile, 1997). Não obstante, severas críticas a esse programa viriam a denunciar as suas maiores fragilidades.

---

[14] Proporcionando explanação para a transferência e transformação de ideias e cultura material, os geógrafos culturais viam-se ainda implicados com a tentativa de mostrar como as formas materiais podem paralelamente exprimir valores culturais e guiar a acção humana.

[15] Isto fez com que a paisagem fosse perspectivada como um texto que os habitantes gravam no ambiente natural e ao longo do tempo, texto que se oferecia à leitura e interpretação dos geógrafos.

[16] Parte substancial deste tipo de investigação revolveu em torno da interpretação das paisagens como colecções de sinais ou sintomas de processos generativos subjacentes. A influência do pragmatismo americano e do interaccionismo simbólico permitiu a extensão para a geografia de um dos seus postulados fundamentais, levando à constatação de que se os seres humanos medeiam as suas interacções simbolicamente (com palavras e gestos), então as paisagens podem ser usadas para mediar a interacção sócio-espacial entre os grupos. O trabalho inicial de James Duncan (1973) mostra claramente como se procedeu à apropriação destes postulados. Neste quadro, é ainda de salientar o desenvolvimento de estudos que enfatizam o processo de comunicação inerente à paisagem, assim como o modo como elementos da paisagem condicionam respostas especificas por parte dos grupos sociais (Hugill, 1975;1984). Tais desenvolvimentos foram evoluindo para uma perspectivação crescente da paisagem como incorporação das relações de poder e autoridade entre grupos sociais.

A tensão entre objectividade e subjectividade, assim como entre os agentes ou sujeitos individuais e as circunstâncias dentro das quais os agentes actuam, tornou-se iniludível durante a década de 1980. Às críticas a uma visão de lugar alicerçada sobre o dualismo objectividade/subjectividade, vieram a contrapor-se outras tantas abordagens inspiradas pela teoria social e alicerçadas sobre o dualismo acção/estrutura. De acordo com Barnes e Gregory (1997:293), "(a) visão subjectiva de lugar é, com efeito, aquela em que o mundo é povoado por indivíduos autónomos, imaginativos e criativos – agentes – que fazem os lugares à sua própria imagem". A necessidade de regulação por parte de uma estrutura exterior a tal acção humana (uma espécie de competência para a acção que encontra na criatividade e na responsabilidade individual o seu motor principal), era para muitos irrefutável. Isto, porque os indivíduos vivem dentro de um conjunto de relações sociais que interferem nas suas acções e modelam as suas crenças, nomeadamente relativamente aos lugares. A relação entre o indivíduo e uma estrutura social mais vasta em que se inscrevem as suas vidas e a sua acção, era apontada como determinante no que respeita à definição das relações entre as pessoas e os lugares, não sendo nem indivíduos nem estrutura social capazes de definir em absoluto e de forma imutável a natureza dessas relações. Aquilo que importava, sublinham Barnes e Gregory (1997), era então compreender a mediação que ocorre entre indivíduos e estrutura social, reconhecendo-se a interacção dinâmica da acção e estrutura com e nos lugares, perspectivados como plataformas activas em que ocorre esta interacção.

Reconhecendo o esforço por parte de diversos geógrafos para a resolução do desequilíbrio entre o geral e o específico ou entre as "forças gerais" e as "circunstâncias únicas" que percorrem o estudo do lugar, Entrikin (1997) sublinha, não obstante, a dificuldade em captar a experiência holística de lugar por parte de algumas aproximações de orientação estruturalista ou contextualista. Aquilo que o autor denuncia em muitas das aproximações que usam a teoria social para o estudo do lugar[17], é de facto a sua fragilidade no que respeita à tentativa de compreensão do papel do contexto simbólico da acção humana, assim como da perspectivação efectiva do seu "agente activo", encarado pelos humanistas como intérprete do próprio contexto da acção. Neste quadro, a ênfase nas relações concretas entre a cultura e o mundo material

[17] Entenda-se aqui a alusão de Entrikin mais especificamente direccionada para as aproximações essencialmente de inspiração neo-Kantiana ou alicerçadas sobre o realismo transcendental.

tem subjacente uma sensibilidade particular para a complexidade das experiências de lugar dos diferentes grupos culturais, pelo que o apego afectivo ao lugar deve ser encarado como parte integrante do contexto motivacional da própria acção humana (Entrikin, 1997). Se a ênfase no sujeito humano como agente moral individual, como elemento determinante da acção e como veículo essencial para o estudo da experiência e do significado do lugar definia em grande medida o posicionamento epistemológico dos humanistas, tal elemento revelou-se alvo de intensa contestação e de crítica a estas abordagens. De facto, se a preocupação com a intencionalidade, a acção humana, o mundo experienciado e respectiva expressão simbólica, tinha contaminado a subdisciplina de Geografia Cultural promovendo um tipo de sensibilidade que ultrapassou largamente as suas fronteiras, ao promover este movimento despoletou-se um processo de reflexão crítica e de reformulação das grandes preocupações que motivaram tais abordagens.

Interessados numa interpretação humanista do lugar de pendor crítico, vários geógrafos distanciam-se em meados da década de 1980 das abordagens alicerçadas sobre uma intencionalidade que não é auto-consciente, preocupando-se com o modo como a criatividade humana é influenciada por estruturas sociais, políticas e económicas de grande escala (Adams, Hoelscher e Till, 2001). A reconceptualização da própria noção de lugar, implicou desta vez a inclusão de ideias como "topofobia" a competir directamente com a ideia de topofilia e em termos de imaginação geográfica. Enfatizando o modo como as identidades sociais se tornam espacializadas pela topofilia, autores como James Duncan e Nancy Duncan (2001) mostram como a paisagem se torna símbolo de relações sociais e do posicionamento social relativo dos indivíduos, reduzindo-se frequentemente a um discurso estético as qualidades relacionais dos lugares assim como os valores e a ética de uma comunidade. Reexaminada como capital simbólico e como bem de posicionamento social, a topofilia reflecte-se nas diferentes formas de celebração da paisagem por grupos particulares que desse modo exprimem o seu apego a determinado lugar pelo enaltecer de uma alegada essência (frequentemente naturalizada) com recurso às qualidades estéticas de um determinado ambiente físico. O apego ou ligação a um lugar, perspectivado como receptáculo de intenso investimento emocional dado o poder da topofilia, transforma-se assim em apego a uma estética particular apreciada colectivamente e assumida hegemonicamente como sentido e valor

essenciais. O desenvolvimento de diferentes abordagens de pendor crítico promovia assim a deslocação da investigação da "essência dos lugares" para o estudo da multiplicidade dos lugares. A ênfase na "existência humana" via-se suplantada pela tentativa de compreensão dos modos como cada lugar se inscreve na identidade dos indivíduos e dos grupos. Indagava-se ainda a estruturação das políticas e dos processos de formação identitária através dos lugares reflectindo-se sobre a construção do sentido de lugar pelos mais diversos médiuns. Experiência e identidade na sua relação com a ideia de lugar tornaram-se deste modo focos de análise, e as políticas de lugar tornaram-se alvo de escrutínio por parte dos geógrafos culturais. Concomitantemente, um interesse reavivado nas dimensões histórica e cultural da Geografia, promoveu um conjunto de estudos comprometidos com a releitura e reescrita da história do humanismo. Isto implicou a reinterpretação de inúmeros textos e discursos geográficos, assim como a avaliação do papel do sujeito humanista e de como uma série de marcas culturais inflectem o conhecimento produzido sob a sua marca de autoria.

O desenvolvimento de uma historiografia crítica do humanismo fez com que se levantasse um severo ataque ao sujeito humanista, assim como a contestação de uma geografia "verdadeiramente humana" alicerçada sobre o sujeito soberano do humanismo renascentista, um sujeito masculino, burguês e heterosexual cuja voz se sobrepõe a uma miríade de outras vozes excluídas, reprimidas e negligenciadas (Rose, 1993). A autoridade desta figura, assim como o privilégio atribuído à intencionalidade, fez com que se negligenciasse o significado do inconsciente na produção da vida social, negligenciando-se os complexos modos em que o jogo do poder e do desejo interferem na constituição de diferentes posições de sujeito e de diferentes capacidades para acção. A emergência do pós-estruturalismo, com a sua ênfase na ideia de que o sujeito do humanismo é uma ficção construída através de uma ideologia que suprime as múltiplas formas em que o ser humano é construído, proporcionaria um dos corpos mais substanciados de crítica humanista. O "sujeito racional" em torno do qual o humanismo se movimenta, argumentam os anti-humanistas, não é produto de uma lógica pura e abstracta mas de uma conflituosa geografia histórica da Razão (Gregory, 2000c). Acusadas de proporcionar uma compreensão superficial da acção humana, dado o seu foco na intencionalidade, as abordagens humanistas são criticadas nos seus projectos convencionais de interpretação e conhecimento pelo modo relativamente superficial

como levantam questões sobre a percepção interior do sujeito, a constituição da subjectividade e a produção da acção. A objecção à epistemologia centrada no sujeito e à ideia de que para ser validado o conhecimento tem que ser organizado em torno das capacidades do sujeito racional, provocou uma profunda reflexão, ao que acrescia a objecção a uma outra assumpção humanista de base; a de que a vida social é o produto da acção humana criativa e auto-consciente. O anti-humanismo contribuía assim para a crítica humanista, para a formação de uma nova sensibilidade dentro da geografia académica e para a formulação de um conjunto de abordagens de orientação pós-humanista, robustecidas estas e em grande medida pelos contributos dos geógrafos preocupados com as questões culturais e histórico-culturais que informam uma ordem de conhecimento estabelecida nos centros de poder.

O mútuo robustecimento entre várias correntes dentro da Geografia Humana assim como o crescente diálogo transdisciplinar que nutriu o fabrico da actividade e da teoria geográfica na década de 1990, fez com que a sensibilidade "pós-humanista" se visse distribuída pelas mais diversas aproximações. Simultaneamente, e como veremos, a preocupação com as problemáticas culturais contaminava o conjunto da disciplina, como resultado de um complexo emaranhar/decantar de preocupações humanistas e histórico-materialistas, de posicionamentos críticos e conservadores, dos apelos dos pós-estruturalistas, entre outros. Certo porém, é que o desenvolvimento dos "novos" métodos de interpretação representava complexos desafios para a Geografia, e o reciclar das noções de lugar e paisagem pelas abordagens humanistas, tinha-as colocado de novo como ferramentas conceptuais e analíticas de primeira ordem. Aliás, a reconceptualização do lugar como área circunscrita para um agregado de redes de relações sociais abertas e porosas, veio reforçar, de acordo com Doreen Massey (1997), a ideia de que as identidades de lugar são múltiplas pelo que a imagem dominante de qualquer lugar é mutável através do tempo e é sempre alvo de contestação. Para a autora, o estudo do lugar encontra-se para além das tradicionais polarizações conceptuais a que tem vindo a ser votado, tais como objectividade/subjectividade ou acção/estrutura, pelo que não existem características fixas de lugar ou fronteiras espaciais fixas, sendo os lugares definidos tanto pelo interior como pelo exterior. Perspectivado como arena de conflito e contestação, dada a multiplicidade e a natureza mutável das relações que nele são tecidas, o lugar vê-se reconceptualizado na década de

1990 como construção dinâmica e fluida. A contestação da ideia de identidades únicas e permanentes, embora não implique a negação do carácter único de um lugar, fez com que se passasse a analisar esse carácter enquanto "consequência da múltipla intersecção de fluxos generalizados, estruturas de poder, discursos e subjectividades" (Barnes e Gregory, 1997:295). Produto social e dos mais diversos imaginários geográficos, o lugar é constantemente criado e recriado veiculando forças de inclusão e de exclusão que participam na forma de habitar cada mundo de experiência. Por isso o lugar constitui frequentemente fonte de paradoxo, ambivalência e contradição. De facto, se nas sociedades tradicionais a ideia de lugar servia como âncora para a estabilização de identidades, num período marcado a níveis diversos pela compressão espácio-temporal, o lugar é ele próprio sujeito às técnicas homogeneizadoras da produção de massas e da mercantilização num momento em que as tradições fundacionais da identidade pessoal são tratadas como escolhas e opções.

Reflectindo a sensibilidade contemporânea das orientações críticas humanistas, a exploração do significado de lugar passou a ter subjacente a preocupação com a compreensão de problemáticas tão diversas como a memória individual ou colectiva de lugar, a conexão entre imagens, o sentido idealizado de lugar e o fabrico de comunidades específicas ou a produção do sentido de lugar através das palavras, imagens e objectos. Mas tal exploração passou ainda a ter subjacente a procura do sentido de "estar em casa" ou no "seu lugar", num momento em que o lugar surge como "terreno" para a escolha ética e moral, passando ainda pela procura das complexas relações entre o corpo e as relações sociais de poder, lugar e autoridade. Denunciando as visões parciais e incompletas que se escondem sob cada sentido de lugar, tais abordagens desvelam os silêncios políticos e sociais alojados em cada paisagem material indagando as diversas formas em que se cumpriu a sua representação. Neste contexto, o debate em torno da fisicalidade da paisagem (e as interpretações complacentes de lugar) foi sendo incrementado no decurso da década de 1990, quando as abordagens por parte dos geógrafos culturais assumiram uma crescente atenção relativamente às narrativas que denunciavam o envolvimento com a natureza não como abstracção mas como elemento determinante no que respeita à definição das experiências pessoais. A irrevogável "natureza humanizada dos lugares" proclamada por Yi-Fu Tuan era agora extensivamente explorada através da pesquisa dos infindáveis

bancos de memórias dispostos em cada arquivo cultural por forma a dar significado ao presente. Debruçando-se sobre os mais diversos produtos culturais, os geógrafos tentam compreender como os lugares servem múltiplas realidades e diferentes tipos de projectos, e a sua evocação pelo cinema, pela fotografia, pela dança ou pela música mostra frequentemente a tirania oculta por trás de um "cenário neutro". Reflectindo a simbiose entre o lugar e identidade, a análise destes produtos culturais mostra como o lugar é um nódulo crucial de construção identitária que opera no quotidiano através dos mais diversos agentes.

Erguido em muitos casos com base na exaltação colectiva de "paisagens de domínio e de afeição" (Ley, 2001), o sentido de lugar afirma-se como terreno de acção moral nutrido pelas mais variadas forças ideológicas. Neste sentido, mais do que mero resultado de uma apetência criativa, de uma tecnologia "descomprometidamente" realista ou de uma imaginação nostálgica, a representação da paisagem surge como uma poderosa construção simbólica. Uma construção que implica uma presença corpórea no lugar como forma de animar o seu sentido. Ingredientes um do outro, corpo e lugar animam-se mutuamente. Ligados por específicas formas de habitação, corpo e lugar são mobilizados através de construções simbólicas cujos significados são frequentemente alvo de narrativas inaugurais que favorecem a perpetuação de visões metafísicas ou míticas sobre o mundo e os espaços que o constituem (Casey, 1993). Estruturando e simplificando as relações entre o "aqui" e o "ali", "nós" e os "outros", tais visões ou perspectivas são alicerçadas sobre a ideia de uma estética não opressiva e evidenciam uma coerência aparente. Obscurecendo as particularidades do lugar, estas perspectivas são fundadas numa hierarquia social do ambiente de representação que inclui relações de género e diferenciais no "capital posicional" (Veness, 2001). Estes, dão origem a agudas contradições e a tensões associadas às fronteiras simbólicas, sociais e físicas incorporadas na paisagem. Na arte como na literatura, na vida civil ou política, a ideia de paisagem associa-se frequentemente a uma visão preocupada com o espaço e a espacialidade, uma visão que decorre de uma cosmologia horizontal (Olwig, 2001) com as suas próprias políticas de posicionamento, autoridade e marketing e com uma epistemologia de controlo que se encontra muito aquém de uma perspectiva de paisagem e lugar como realização espontânea dos indivíduos e como expressão da identidade humana colectiva (Ley, 2001). Vejamos pois como o materialismo histórico

ajudou a ilucidar as políticas de representação da paisagem, e como a teoria crítica social contribuiu para o elucidar das questões de espaço e espacialidade provocando uma reorientação nas abordagens em Geografia Cultural.

1.2.2. Abordagens marxistas e teoria crítica: a produção e a reprodução do espaço

"Não estamos a falar de uma ciência do espaço, mas de um conhecimento (uma teoria) da produção do espaço"
Henri Lefebvre, 1976

Em finais da década de 1960 e início da década de 1970 um outro conjunto de abordagens foi estruturado tendo por base a crítica à Ciência Espacial e reivindicando a necessidade de uma Geografia socialmente mais relevante e politicamente activa, em resposta às convulsões políticas e sociais que faziam sentir-se. Marcando o clima social deste período, os movimentos que faziam sentir-se associados à luta pelos direitos civis de diferentes classes e grupos sociais reflectiam-se ao nível académico pela organização de programas político-intelectuais alicerçados sobre a ideia de uma investigação e actividade pedagógica socialmente mais relevantes. Isto veio a promover um outro nível de integração científica das "preocupações do mundo real de classe, raça/etnicidade, pobreza, (...) encorajando o envolvimento político activo com estes temas" (Peet, 2002). Progressivamente, a Geografia Cultural plasmou este movimento de transformação que fazia sentir-se no conjunto das Ciências Sociais. Se, inicialmente, tais abordagens que perspectivavam entre outros campos de acção a crítica social foram designadas por "geografias radicais" pelo seu pendor eminentemente anarquista, posteriormente a necessidade de integração de uma teoria social que permitisse a ligação entre espaço e sociedade encontrou no materialismo histórico a resposta adequada aos seus pressupostos ideológicos. Aplicado ao estudo de questões geográficas, o materialismo histórico veio proporcionar quadro de referência para novas abordagens, fornecendo base teórica e analítica bem como conceitos chave para o desenvolvimento de aproximações geográficas passíveis de responder às contradições e à crise das sociedades capitalistas. Preparando o terreno para a viragem que se fez sentir posteriormente, a abertura da geografia académica às heranças do pensamento marxista,

assim como às críticas da teoria social adjacente, funcionou como motor activo para a contestação da ciência quantitativa[18].

Contestando a ideia de uma ciência objectiva, liberta de valores e politicamente neutra, os cientistas radicais sublinhavam a implicação da ciência com os propósitos políticos de um sistema social estabelecido e profundamente estratificado, enfatizando as contradições do capitalismo e o funcionamento da ciência quantitativa ao serviço deste sistema ideológico. Para estes autores, e de acordo com Peet (2002), uma Geografia radical deveria expor o clima de "falsa cultura" dentro do qual os indivíduos se encontravam, e em que a ciência funcionava como mecanismo de protecção do sistema económico-social contra a emergência de uma consciência revolucionária entre os grupos oprimidos desse sistema[19]. Aquilo que se propunha era de facto um programa político radical para a reestruturação da sociedade, um programa assente sobre um novo clima cultural em que a ciência desempenhava uma papel revolucionário activo. Tal movimento fez-se sentir de forma muito significativa nos Estados Unidos[20], onde aos movimentos de luta pelos direitos civis se associava um crescente mal estar relativamente aos desenvolvimentos da guerra no Vietname. Chamando à atenção para as contradições decorrentes do capitalismo, tal movimento denunciava a tendência deste sistema para produzir desigualdades na senda de um renovado posicionamento das potências imperiais em que os próprios Estados Unidos desempenhavam posição de comando no que respeita ao domínio e exploração dos povos e recursos do "Terceiro Mundo". Perante uma situação política complexa em que se enfatizavam a desigualdade social e o racismo, a história particular da Geografia como ciência da exploração e do inventário de territórios e recursos, funcionava como veículo de expansão interna das fronteiras psico-culturais de domínio através da teoria espacial, dada a necessidade

[18] Com início nos finais de 1950, a "revolução quantitativa" tomou lugar na Geografia através da subdisciplina de Geografia Económica. Plasmando as teses de autores como von Thünen, Lösch e Christaller, relativas à estrutura espacial da economia e sociedade, a geografia académica entrava desde início de 1960 num período caracterizado por teorias a-históricas e com ênfase na microescala. Um movimento que se verificava no conjunto das Ciências Sociais e a que a Geografia Cultural e a Antropologia ofereciam resistência. Neste quadro, os estádios de desenvolvimento histórico propostos pela teoria marxista forneciam uma base sólida para a exploração nas Ciências Sociais de teorias com ênfase na macroescala.

[19] O estádios de desenvolvimento histórico e muito especificamente a primazia da luta de classes na mudança histórica constituíam elementos cruciais para o desenvolvimento de uma consciência interna dos problemas sociais que a ciência deveria endereçar.

[20] Aqui, aos movimentos de estratificação social por classe acrescentava-se ainda de forma agudizada a estratificação social por linhas de etnicidade e raça.

social de eficiência espacial e do planeamento regional[21]. Donde a necessidade uma alteração no enfoque da disciplina para além de uma abordagem social econométrica, orientando-a em direcção ao estudo dos problemas sociais considerados nas agendas político-científicas das abordagens marxistas. Isto, por forma a suplantar o funcionalismo da ciência geográfica baseada na análise locativa e nos métodos quantitativos que frequentemente se encontravam ao serviço dos interesses industriais e comerciais, o que implicava a busca de modelos organizacionais orientados para a acção e para a promoção da mudança social.

Durante uma primeira fase de reacção ao movimento positivista em Geografia, as abordagens marxistas pretendiam mostrar as "formas em que o capitalismo, como sistema social coerente, era responsável pela configuração de determinadas paisagens" (Smith, 2000:489). Por isso, tais abordagens resultavam essencialmente da interpretação geográfica das teorias marxistas originais ou clássicas. Neste termos, as abordagens marxistas em Geografia especializaram-se no estudo das relações ambientais das formações sociais. Tal estudo passou pela análise de duas relações fundamentais: "a relação dialéctica entre a formação social e o mundo natural e as relações dialécticas entre formações incorporadas em diferentes ambientes (Peet, 1998: 128). O contacto com diversas teorias sociais através das abordagens marxistas veio proporcionar um conjunto de aproximações geográficas preocupadas com o estudo dessas relações ambientais, com as manifestações espaciais de contradições na dinâmica histórica da acumulação de capital, assim como com os efeitos retroactivos daquelas manifestações. Tais abordagens foram sendo plasmadas pela Geografia Cultural e integradas em perspectivas provenientes de orientações programáticas de base diversa, providenciando a reconceptualização de noções fulcrais como a de espaço. De facto, se os trabalho de autores como Berry e Bunge, Hagerstrand e Haggett assinalaram o culminar da

[21] A "revolução quantitativa" em Geografia deve ser entendida não tanto como uma transformação em substância da disciplina mas pela profunda alteração nas técnicas para analisar os dados recolhidos pelos geógrafos assim como pelo poder das teorias mobilizadas para a análise espacial. A adopção por geógrafos de novas teorias e técnicas analíticas, em grande medida importadas da Economia, afectou a posição da Geografia Cultural dentro da disciplina de Geografia. Desse modo, a partir de meados de 1960, a Geografia Cultural deixou de ser a subdisciplina teoricamente mais informada da Geografia dados os interesses teóricos dos geógrafos culturais serem tradicionalmente históricos e de escala macro. Concomitantemente, pelo seu carácter particularista e não orientado para a produção de leis universais, a Geografia Regional era suplantada em muitos programas de estudo por aquilo que se considerava ser a nova geografia científica. Tudo isto provocou um movimento de redefinição e uma busca de teoria dentro da Geografia Cultural, o que numa fase inicial encontrou resposta nas abordagens humanistas como nas marxistas.

revolução quantitativa em Geografia nos finas de 1960, a obra *Explanation in Geography* (1969) de David Harvey viria a assinalar o início de uma nova fase para o estudo do espaço. Uma fase dentro da qual se assumia que a revolução quantitativa consistia em muito mais do que análise estatística e que tal análise não era intrinsecamente explanatória. Era a própria ideia de explanação em Geografia que estaria doravante em questão, entendida esta como a aplicação rigorosa do método científico aos problemas geográficos. A emergência de uma alternativa radical à corrente dominante em Geografia está pois associada ao trabalho de autores como David Harvey, que propugnavam uma teoria geográfica revolucionária, uma teoria que possibilitasse não só a compreensão das geografias "correntes" mas também a sua transformação, e nesse processo de mudança pretendiam mudar-se também as sociedades que as produziam (Harvey, 1984). Deste modo, abria-se uma nova fronteira de pesquisa para os geógrafos culturais que desde o início dos anos sessenta se viam implicados na tarefa de defender os seus interesses num movimento oposto ou pelo menos dissonante relativamente às noções prevalecentes de Geografia como ciência espacial.

Num ambiente de "terrorismo intelectual" que florescia nestas décadas de transformação, o influente trabalho *Social Justice and the City* (Harvey, 1973) evidenciava a mudança do idealismo filosófico para a interpretação materialista das ideias conforme estas se erguem em contextos históricos específicos. Numa obra subversiva que inicia a exploração em Geografia da importância das abordagens marxistas para a compreensão das geografias da desigualdades e da diferença, o autor enfatiza a relevância dos conceitos de espaço e lugar para a constituição da vida social (Sarmento, 2006). Desenvolvendo uma leitura estruturalista de lugar, Harvey propõe a reconsideração das formas convencionais de pensar o espaço, revendo a ideia de espaço absoluto por considerar que através dela o espaço é tornado uma "coisa em si mesma", com uma existência independente da matéria. A sua argumentação em defesa de um espaço relativo, prendia-se com a necessidade de compreender o espaço como "uma relação entre objectos que existem apenas porque os objectos existem e se relacionam uns com os outros" (Harvey, 2002:61). Mas a sua argumentação prendia-se de igual modo com a necessidade de mostrar o espaço como algo que está contido nos objectos, no sentido em que "pode dizer-se que um objecto existe apenas na medida em que o

próprio contem e representa relações com outros objectos" (Harvey, 2002:61). A ênfase no "entre" os objectos desta visão relativa de espaço assim como no "dentro" dos objectos do "espaço relacional" proposto por Harvey, dissolve-a o próprio autor em ensaios subsequentes mostrando como o "espaço se torna aquilo que fizermos dele durante o processo de análise" (Harvey, 2002:61). Deste modo, o autor enfatiza a pluralidade conceptual do espaço, defendendo que este não é em si mesmo absoluto, relativo ou relacional, dado a sua consideração depender unicamente das circunstâncias em que é conceptualizado (dentro de nenhuma ou até simultaneamente de todas estas dimensões).

Advogando a pluralidade ontológica do conceito, Harvey resolve o problema da conceptualização do espaço pela substituição da questão "o que é o espaço?" pela questão "como é que diferentes práticas humanas criam e fazem uso de diferentes conceptualizações de espaço?" (1973). As respostas para questões associadas à natureza do espaço encontra-as o autor na prática humana, debruçando-se sobre o modo como actividade humana cria a necessidade de conceitos espaciais específicos e indagando a natureza do espaço e as relações entre processos sociais e formas espaciais. Considerando as alterações na concepção de espaço assim como na noção de justiça social como consistentes com a alteração nas aproximações à teoria, Harvey analisa o urbanismo e as transformações sociais e espaciais que integram a sua evolução como base para exploração de uma teoria sócio-geográfica. Alertando para as profundas mudanças nas práticas culturais e político-económicas que se fizeram sentir desde meados da década de 1970, associadas à emergência de formas novas e dominantes em que experimentamos o espaço e o tempo, o autor apresenta em 1986 um complexo ensaio que se revelou igualmente influente. Em *The Condition of Postmodernity*, o autor desenvolve uma reflexão crítica em torno das transformações associadas à emergência das formas culturais pós-modernas e dos modos mais flexíveis de acumulação de capital assim como de um novo ímpeto de compressão espácio-temporal na organização do capitalismo. Através dela, Harvey "elabora uma distinção entre diferentes regimes de acumulação capitalista no final do século XX, e analisa uma série de paisagens culturais explícitas através de uma geografia histórica das representações modernas e pós-modernas de espaço" (Sarmento, 2006:5). Indagando os tipos de práticas sociais e os conjuntos de relações sociais que são reflectidos nos "novos" movimentos estéticos,

Harvey chama à atenção para as mudanças nos modos de imaginar, pensar e planear o espaço, e para as consequências materiais desta mudanças.

Especialmente relevante nesta obra, seria o seu aviso de que as práticas espaciais estavam a tornar-se progressivamente mais esteticizadas o que fazia com que "a própria pobreza (se) deslocasse para fora do nosso campo de visão social" (Harvey, 1989:174). Deste modo, o autor lança o desafio para as novas orientações da ciência geográfica, orientações que integram uma concepção dinâmica da teoria e do materialismo histórico e que estruturam áreas de desenvolvimento organizadas em torno (1) das preocupações com o tratamento da diferença e alteridade perspectivadas como dimensões omnipresentes em qualquer tentativa de análise das dialécticas da mudança social; (2) das preocupações com a compreensão das práticas estéticas e culturais e respectivas condições de produção, ao que está associado o reconhecimento da produção de imagens e de discursos como faceta crucial da actividade humana a qual deve ser analisada como elemento da reprodução e transformação de qualquer ordem simbólica; e (3) das preocupações com as dimensões do espaço e do tempo e com as geografias reais da acção social, assim como com os territórios metafóricos e com os espaços do poder perspectivados como forças vitais de organização a operar nas geopolíticas do capitalismo (Harvey, 1989;2002). Com esta agenda de trabalho, Harvey lançava o desafio para as explorações contemporâneas daquilo que designa por "materialismo histórico-geográfico", percebido como uma forma de pesquisa aberta e dialéctica implicada com a tentativa de deslindar as verdades históricas e geográficas que caracterizam o capitalismo[22].

Analisando o espaço como expressão da estrutura social, geografias de pendor marxista como as de Harvey dedicaram-se à exploração do modo como os sistemas ideológicos definem o ambiente urbano, analisando como determinadas formas espaciais evidenciam estruturas simbólicas específicas. A integração do materialismo histórico pela Geografia Cultural assim como de uma concepção renovada e plural de espaço, dava pois origem a um vasto conjunto de trabalhos que na década de oitenta viria a evidenciar preocupação com novas problemáticas de análise. A intercepção de

[22] Para maior desenvolvimento das temáticas relativas à vida e obra de David Harvey consultar o estudo de João Sarmento (2006) que propõe quatro fases como momentos cruciais que balizam a actividade política e intelectual deste marxista crítico do neo-liberalismo.

diversas correntes filosóficas que neste período alcançavam um vigor significativo alterava profundamente a linha de orientação da subdisciplina de Geografia Cultural, a qual ecoava os desafios dentro da investigação geográfica que respondessem ao novo clima político-cultural. Alterando as abordagens marxistas em Geografia, a inclusão das teorias estruturalistas francesas enfatizava "certas categorias analíticas como o modo de produção e a formação social e chamava à atenção para as inter-relações dos elementos nas cadeias de significados" (Peet,1998: 113). Delineadas por autores como Roland Barthes e Claude Lévi-Strauss, estas teorias opunham-se à tradição humanista de Sartre e à ideia de que a história é criada pela prática humana. Isto porque para os estruturalistas, "as estruturas sociais (e outras) não têm agentes e não podem ser entendidas pelo estudo dos seres humanos individuais ou por objectos empíricos" (Peet, 1998: 114). Concebendo as relações entre os diferentes aspectos da vida social perspectivados enquanto totalidade, o estruturalismo objectivava as relações económicas como determinantes, ainda que por vezes indirectamente, das estruturas políticas, ideológicas e culturais.

Neste quadro, o efeito dos estudos de autores como Manuel Castells em torno da construção social dos tempos e espaços do capitalismo, foi também determinante para a difusão das noções estruturalistas em Geografia. Para este autor a organização social do espaço é entendida em termos da determinação das formas espaciais pela combinação estrutural das instâncias económica, político-jurídica e ideológica. Mas a organização social do espaço para Castells, devia ser também entendida empiricamente "pela persistência das formas espaciais criadas por estruturas sociais anteriores articuladas com novas formas, em situações cada vez mais concretas e específicas, assim como por acções específicas de indivíduos e grupos sociais em interacção com o seu ambiente" (Peet,1998: 126). Alegando a ideia de um espaço dissolvido em fluxos, Castells explora as formas espaciais emergentes na modernidade radicalizada, indagando a dinâmica "das paisagens de acumulação" e as ininterruptas sequências de movimentos de territorialização e desterritorialização. A sua análise da lógica cultural do capitalismo tardio contribuiu significativamente para a reconsideração do sentido de lugar num momento em que a intensidade dos fluxos que irradiam das estruturas político-económicas capitalistas potencia uma cascata de novas relações comunicacionais. Projectando os múltiplos níveis da estrutura social nas grelhas sobrepostas da estrutura

espacial, Castells analisou as dimensões institucionais e simbólicas desta última, indagando a hipermobilidade do capital e da informação através dos circuitos de um sistema global em reconfiguração. Perseguiam-se assim, formas de compreender a estruturação do espaço pelos modos de produção, donde o postulado marxista "a produção cria espaço", sendo o espaço entendido como forma material das relações sócio-económicas. Nestas abordagens, as estruturas espaciais formam o centro de análise, articulando e sendo articuladas pelos processos de formação social.

Criando condições para a abertura na década de 1990 ao pós-estruturalismo, os envolvimentos com a teoria de Louis Althusser e os legados do marxismo estrutural imprimiram orientações cruciais no trabalho desenvolvido por inúmeros geógrafos. Tais orientações fizeram sentir-se nomeadamente pela rejeição do empirismo e pela crítica à ciência espacial, por uma exploração da arquitectura do capitalismo que suplantava as tradicionais abordagens com base no materialismo clássico e que operava contra o essencialismo e o reducionismo das teorias estruturadas sobre um único nível essencial. Estas orientações definiram também uma acusada preocupação com a identificação de diferentes tempos e espaços para cada nível da formação social a que se associava a indagação da construção social. Através delas, ia-se operando a substituição do sujeito centrado, autónomo e soberano do humanismo liberal por conceitos de múltiplas e competitivas posições de sujeito e isto tendo em conta a crescente fertilização das abordagens geográficas pela teoria social crítica. Especificamente o trabalho do geógrafo Derek Gregory, revelou-se um dos mais férteis desenvolvimentos da teoria crítica, "(u)ma tradição europeia de pensamento político e social que tem como preocupação central a historicidade da acção social: em particular as conexões entre acção humana e a estrutura social existente sob o capitalismo, a qual pode ser reconhecida e reestruturada por um processo de reflexão crítica" (Gregory, 2000b: 129). Pela sua natureza, o trabalho deste autor foi um dos mais absorvidos pelos geógrafos culturais contemporâneos, tanto mais que a própria evolução da teoria crítica inspirada inicialmente no marxismo clássico, envolveu as reformulações do próprio materialismo histórico que proporcionaram a deslocação da economia política como tema central para temáticas mais abrangentes associadas à filosofia, estética e cultura.

Considerada por Michael Dear e por Steven Flusty (2002) como um dos momentos canónicos da Geografia Humana na segunda metade do século XX, a obra *Ideology,*

Science and Human Geography (Gregory, 1978) anunciou a chegada de uma Geografia Humana crítica e comprometida. O seu desenvolvimento dos legados da Escola de Frankfurt assim como do trabalho de Jurgen Habermas, nas versões de reconstrução do materialismo histórico e de uma teoria da acção comunicativa, facultou-lhe uma robusta ligação entre a teoria social e a Geografia Humana. Centralmente preocupado com a distorção do projecto da modernidade pelo desenvolvimento do capitalismo, Habermas debruçou-se sobre as distorções da comunicação sob os auspícios deste sistema e sobre a dissolução das possibilidades de um debate democrático em genuína esfera pública. Enfatizando e expandindo a proposição de que a função da Ciência Social se liga ao problematizar daquilo que é convencionalmente encarado como evidente, Gregory explícita os postulados subjacentes às abordagens críticas:

"1 *explanação estrutural*: uma forma de pesquisa que localiza as estruturas explanatórias fora do domínio da experiência imediata e que problematiza as relações entre teoria e observação;

2 *explanação reflexiva*: uma forma de pesquisa que opera como mediador de diferentes quadros de referência e que problematiza a sua auto-suficiência;

3 *explanação comprometida* (commited): uma forma de pesquisa que especifica o seu interesse cognitivo e que problematiza a sua legitimação." (Gregory, 2002: 95).

Preocupado com o "isolamento cultural" da Geografia Moderna, Gregory defendia a necessidade de integrar a disciplina num programa de crítica ideológica em que a "teoria crítica teria de proporcionar a compreensão da estrutura de sistemas teóricos específicos e de específicas mediações sociais" (2002: 103). Deste modo, o esforço abraçado pela Geografia deveria orientar-se para a crítica aos conceitos através dos quais a disciplina tem sustido a sua imagem do mundo, assim como para a crítica aos processos através dos quais a formação social tem sustido as suas relações de produção. Questão central para esta reorientação de esforços, seria a remoção das barreiras disciplinares tradicionais que isolam os diferentes campos da teoria e prática científicas, os quais, para o autor, revelam apenas parcialmente a estrutura da totalidade. O apelo a um trabalho integrado de reflexão que incorporasse a crítica à "geografia existente", implicava para Gregory uma crítica reflexiva (entendida como acção) à "geografia da realidade objectiva" (2002). Advogando, na senda de Habermas, uma ciência crítica movida por um interesse emancipatório e alicerçada sobre duas formas de conhecimento

diferentes mas inter-dependentes, as ciências empírico-analíticas e as ciências histórico-hermenêuticas, o autor postulava uma investigação geográfica não comprometida unicamente "com a análise 'objectivista' dos sistemas espaciais e das estruturas espaciais, nem com a 'subjectivista' construção do lugar" (2000:130), mas antes, uma ciência crítica capaz de integrar estas duas tradições e a sua ênfase respectivamente no mundo dos objectos e no mundo dos sujeitos, usando-as e reelaborando-as.

A continuidade do projecto de Gregory em direcção a uma Geografia Humana crítica vê-se sedimentada com a publicação da obra *Geographical Imaginations* (1994). Elucidando os desenvolvimentos do "marxismo ocidental pós-clássico" e o seu impacto em Geografia Humana, os estudos de Gregory fornecem uma robusta fundamentação para a tentativa de dar continuidade ao projecto político-intelectual de autores que, como Harvey, iniciaram uma inversão no mapeamento original do materialismo histórico. Isto porque, se nas suas formulações clássicas, o marxismo se preocupava com "as diferentes temporalidades do capitalismo, com os diferentes e frequentemente discordantes ritmos dos seus níveis políticos e ideológico-culturais" (Gregory, 1994:94), aquilo que parecia preocupar crescentemente estes geógrafos era a exploração das diferentes espacialidades do capitalismo. Contrariando o silêncio sobre aspectos como o lugar e a produção do espaço que caracterizava parte significativa das abordagens radicadas no marxismo ocidental, autores como Gregory dedicaram-se à tarefa de "espacialização da teoria crítica" numa dimensão ainda mais provocativa do que aquela que Harvey teria proposto com o seu desenvolvimento de um materialismo histórico-geográfico.

O agudizar do movimento de incorporação do espaço no materialismo histórico, o que Gregory considerava como um momento central da crítica ao capitalismo, teve como consequência a assumpção da insuficiência do modelo "base-superestrutura" para a articulação das instâncias económicas, políticas e culturais. Neste sentido, o debate passou a localizar-se em torno de novas formulações que exprimiam a orientação de um marxismo ocidental pós-clássico voltado para mais do que a crítica da economia política. Mas o debate passou ainda a articular-se em torno das respostas críticas ao materialismo histórico e ao historicismo, assim como ao reducionismo e essencialismo que caracterizam as suas formulações clássicas. Neste contexto, Gregory entende as abordagens pós-marxistas como uma tendência que se desenvolve no interior das

próprias teorias no sentido de contrariar as suas dimensões "fechadas" e os seus imperialismos. Esta tendência verificada dentro das Ciências Sociais e das Humanidades acarreta, para o autor, um complexo movimento analítico em torno das dimensões de articulação, espacialização, representação e autorização. Desafiando as divisões sedimentadas entre os domínios económico, político, social e cultural, a rearticulação das teorias prende-se assim com a necessidade de aproximação ao diálogo, contrariando a tendência de circunscrição da investigação crítica em torno de categorias como estrutura ou acção e clarificando a sua mútua implicação. A análise destas articulações requer, por seu turno, "uma identificação das modalidades através das quais o tempo e o espaço estão interligados na constituição da vida social" (Gregory,1994:104). Dizendo respeito aos modos como a vida social literalmente "toma lugar", a espacialização diz ainda respeito às diferenças e às formas de integração que são socialmente inscritas pela produção do lugar, do espaço e da paisagem, pelo que a sua análise força (deliberadamente) a redefinição do projecto da Geografia Humana. Tendo subjacente uma noção de espaço duplamente codificado (em termos físicos e sociais), tal redefinição implica a consideração das diversas crises de representação que foram marcando o decorrer do século XX. A ênfase na representação associa-se portanto, para Gregory, a uma necessidade de rever as diferentes formas em que o mundo se torna presente nas vidas quotidianas dos indivíduos, bem como os diferentes modos em que é representado. Isto implica uma atenção particular às formas como o mundo é (e foi sendo) discursivamente construído. Mais, a problematização destas questões, advoga o autor, encontra-se em íntima relação com uma outra questão; a reflexão em torno da autoridade das grandes teorias que tem vindo a legitimar os modos convencionais de descrição do mundo.

Dentro de uma visão sintética do terreno mapeado pelos instrumentos do materialismo histórico, o trabalho de Anthony Giddens[23] evidencia-se pelo seu contributo para a construção de uma teoria pós-marxista. Tal contributo resulta da sua tentativa de articulação do humanismo com o marxismo estrutural através da teoria da

[23] Este sociólogo britânico desenvolveu uma aproximação à teoria social que procura elucidar sobre as intercepções entre agentes humanos capazes e conhecedores e os sistemas e estruturas sociais mais vastas em que estes se encontram implicados. Deste modo o autor contribuiu para uma ampliação do debate marxista para além dos argumentos associados à genealogia das sociedades de classe e o capitalismo.

estruturação[24]. Como corpo de crítica ao materialismo histórico, a teoria da estruturação proposta por Giddens nos finais da década de 1970 implicou uma revisão da teoria social bem como a desconstrução do materialismo histórico, reflectindo claramente o duplo movimento de envolvimento entre o materialismo histórico e a Geografia Humana. De facto, o trabalho de Giddens permitiu a projecção de uma teoria social específica para a Geografia Humana, a qual proporcionou entrada para um profundo espaço transdisciplinar. Como um processo de construção conceptual e de clarificação que visa a compreensão das relações entre poder, espaço e modernidade, a teoria de estruturação assenta na ideia de que o problema central na teoria social moderna tem que ver com o dualismo acção/estrutura. Posteriormente, o desenvolvimento da teoria de estruturação por geógrafos contribuiu para a reconciliação do dualismo estrutura/acção, o qual, também aí, coarctava a análise do espaço e do lugar. Forçando a separação entre espaço e lugar, tal dualismo promovia uma tensão analítica que levitava entre estes dois constructos e que Giddens se propõe a resolver endereçando mais directamente as questões de identidade. A sua tentativa de reconciliar estrutura e acção assenta na ideia de que a estrutura se encontra implicada em todos os momentos da acção humana, ao invés de ser, como se defendia, a instância que estabelece os parâmetros dessa acção. A estrutura é assim perspectivada como uma ordem "ausente" de diferenças, uma ordem que só está "presente" nos momentos constitutivos de interacção através dos quais ela é reproduzida e transformada (Giddens, 1991)[25]. Neste quadro, os lugares são perspectivados por Giddens como condensações e destilações locais de processos globais trémulos que se deslocam através deles e cujos efeitos são dentro deles re-elaborados e inscritos (Giddens, 1991). Cada vez mais penetrados e modelados por influências distantes, os lugares são constituídos por estruturas que já não são organizadas localmente, evidenciando as transformações contemporâneas na

[24] Dentro do seu trabalho é de salientar a importância da obra *The consequences of modernity* (1990) nomeadamente pelo modo como reflete a sua preocupação com os "*sensitizing devices"*, os dispositivos que permitem oferecer esboço para uma argumentação esquemática da constituição daquilo que designa por "alta modernidade".

[25] Defendendo que no decurso do século XX se agudizou um processo de "modernização reflexiva" associado à proliferação e circulação da informação e conhecimento, Giddens chamou ainda a atenção para o desmembramemento generalizado das esferas da vida social pelos processos de distanciação espacio-temporal responsáveis pela dissolução dos laços que suportavam as condições da vida quotidiana no lugar. O efeito de dissolução das condensações localizadas das práticas sociais associa-se para o autor a um outro processo de recombinação em porções mais vastas de espaço-tempo que viriam a proporcionar uma globalização da própria vida social.

dimensionalidade espácio-temporal. Enfatizando a desarticulação das esferas da vida social relativamente à imediatez do "aqui e agora" em que ocorrem as rotinas quotidianas, Giddens indaga as espacialidades da vida social, apelando à necessidade de atender aos processos que decorrem para além do espaço local como forma de compreender a dialéctica do tempo e do espaço nos finais do século XX.

Com a maturação da tradição da teoria social em Geografia, a análise largamente político-económica dos anos 70 e do início dos anos 80 vê-se pois suplantada. Dando cada vez mais ênfase às questões da acção humana, esta foi complementada pelo contacto com outras teorias sociais e por uma "maior atenção às construções culturais e às construções político-económicas da paisagem, assim como por tentativas de compreender as relações entre classe, género e etnia entendidos como fontes interligadas da diferença sócio-espacial" (Smith, 2000:487). Os desenvolvimentos da teoria da estruturação social por autores como Derek Gregory e Nigel Thrift vieram colmatar a profunda dissidência entre humanismo e marxismo que percorria a Geografia Humana, aproximando os conceitos de estrutura e acção humana. Esta última passou a ser perspectivada contextualmente, "como um contínuo fluxo de conduta situado no tempo e no espaço, ainda que com os lugares de actividade resultantes das instituições que reflectem a estrutura" (Peet,1998: 149). O desenvolvimento destas abordagens durante as décadas de 1980 e 1990 proporcionou um uso crítico das teorias marxistas e a expansão/revisão do projecto inicial, nomeadamente pelo diálogo com outras teorias sociais emergentes. Plasmando pressupostos fundamentais das abordagens críticas, os geógrafos indexaram esses pressupostos à análise e discussão das problemáticas espaciais envolvidas e que envolvem a produção cultural. A posicionalidade e a reflexão auto-consciente são características destas abordagens, impondo uma aproximação muitas vezes "incómoda" aos modos e métodos de produção de conhecimento. Joe Painter (2000) distingue diversos aspectos que informam estas "geografias críticas" e que podem ser alargados à Geografia Cultural contemporânea. Um primeiro aspecto diz respeito ao movimento de oposição às relações de poder desiguais e opressivas e reflexão sobre o papel que estas desempenham na produção e reprodução de lugar, espaço e paisagem, bem como o impacto recíproco destes vectores na produção, reprodução e legitimação das relações de domínio e resistência. Outro aspecto salientado por Painter, prende-se com o comprometimento com a justiça social e

políticas de transformação. Neste sentido, os investigadores implicados nos programas político-intelectuais de pendor crítico expõem os seus compromissos ideológicos dentro e fora da academia, e a sua vontade de contribuir "para as lutas políticas e movimentos sociais implicados na promoção da justiça social e na transformação das estruturas e práticas sociais que reproduzem o domínio" (Painter, 2000:127). Mas Painter salienta ainda um outro aspecto destas abordagens críticas. Tal aspecto, tem a ver com o próprio desenvolvimento e aplicação das teorias críticas que no seu todo são marcadamente menos ortodoxos que as da geografia radical.

No quadro de pluralismo conceptual e abertura a diferentes aproximações teóricas e práticas da década de 1990, desenvolveram-se férteis relações entre teoria crítica e espacialidade, as quais ampliaram inequivocamente as orientações e o alcance da investigação geográfica. Isto repercutiu-se na Geografia Cultural, ela própria revista à luz dos movimentos político-intelectuais que se iam afirmando. Reflectindo um movimento de aproximação entre diversas abordagens que essencialmente nas últimas duas décadas confluíram e imprimiram orientações radicalmente diferentes na Geografia Cultural, um renovado protagonismo dos conceitos de espaço e lugar contaminou o debate teórico evidenciando o esforço relativamente solitário de autores como Henri Lefebre ou Walter Benjamin que muito anteriormente haviam lançado as bases para aquilo que viria a designar-se pelo *spatial turn* nas Ciências Sociais e nas Humanidades. De facto, a viragem do rumo conceptual e analítico que deu origem a estas orientações deve-se em grande medida ao contacto com os estudos de Henri Lefebvre em torno da "produção social do espaço". Constituindo referência incontornável para o trabalho de autores como Harvey e Gregory, os seus trabalhos sobretudo das décadas de 1960 e 1970 debruçados sobre questões de urbanismo e vida quotidiana, representam um dos mais poderosos contributos para a revisão da problemática espacial. Reagindo contra o *fetish* espacial promovido pela ciência estabelecida ao serviço do aparelho do Estado, Lefebvre explora o espaço como processo de significação e como prática material. As linguagens espaciais veiculadas neste processo são entendidas por si como componentes de inter-relações práticas entre sujeitos e o meio que os circunscreve. Neste processo, o espaço é perspectivado como produto social.

Originalmente publicado em 1974, o seu livro *Production de l'espace* é referência basilar dos movimentos de pensamento contemporâneo, nomeadamente pela estrutura da problemática espacial que apresenta. Contestando as noções demasiadamente abstractas de espaço que isolam as realidades física e sociológica, Lefebvre defende uma problematização de espaço que contemple a análise materialista das relações sociais que o informam. Através dela, o autor mostra que o espaço nunca é "inocente" e que "contém sempre traços dos processos que o produzem, os quais subsequentemente são reflectidos numa variedade de processos mentais e materiais que proporcionam o contexto através do qual conhecemos as coisas" (Dear e Flusty, 2002:130). Questionando o modo como "descodificamos" o espaço, o autor debruça-se sobre a produção social do espaço, um espaço que é encarado como "constitutivo das nossas ontologias e epistemologias" (Dear e Flusty, 2002:130). A tradução desta obra para língua inglesa em 1991 possibilitou uma difusão mais alargada dos seus postulados fundamentais promovendo um aceso debate em torno da problemática espacial explorada por este "filósofo do espaço"[26]. Denunciando a falta de uma base epistemológica para o desenvolvimento de uma ciência do espaço que permitisse sustentar o conhecimento do espaço, Lefebvre chamava à atenção para o facto de que o trabalho desenvolvido em torno da questão espacial gerava um discurso sobre o espaço que transferia para o nível da linguagem (do espaço mental) parte considerável dos atributos e propriedades daquilo que é de facto um espaço social.

Chamando à atenção para o modo como o capital e o capitalismo influenciam a sociedade no seu conjunto e as relações práticas com o espaço, o autor contestava a ideia de espaço como *locus* passivo de relações sociais, propondo a exploração do papel activo do espaço (operacional ou instrumental) no modo existente de produção. Enfatizando a ideia de que o espaço não é apenas o meio em que a combinação das relações sociais toma lugar, Lefebvre mostra como o espaço serve e é usado por uma ordem hegemónica estabelecida, ela própria servida pela lógica de um espaço capitalista e de um mercado mundial. A definição deste espaço, que resulta e serve a especialização técnica e do conhecimento forjada por um "sistema", é trespassada pelas contradições associadas à necessidade de legitimação desse mesmo sistema e das suas

[26] Proporcionando uma reavaliação das teorias social e espacial, a publicação desta obra chega mesmo a ser considerada por Andy Merrifield como "*o* evento dentro da geografia humana crítica da década de 1990" (2000: 170).

instituições. Donde a sua defesa da necessidade de uma "teoria unitária" do espaço passível de integrar os diferentes tipos de espaço. O projecto que designa por "espaciologia", integra pois o desenvolvimento de uma teoria que emerge de um momento crítico, uma teoria preocupada com o "espaço lógico-epistemológico, o espaço da prática social, o espaço ocupado pelos fenómenos sensoriais incluindo os produtos da imaginação tais como projectos e projecções, símbolos e utopias" (Lefebvre, 2002:133). A análise crítica propugnada por Lefebvre através da ideia de uma teoria unitária que reunisse os diferentes campos do conhecimento[27], implicaria portanto a consideração de que o conhecimento do mundo material é baseado em conceitos definidos em termos de generalidades mais vastas e de poderosas abstracções científicas. Mas implica ainda aproximações que tenham em conta as relações entre o espaço físico (natureza), o espaço mental (abstracções formais sobre o espaço) e o espaço social (o espaço da acção e conflito humanos e dos fenómenos sensoriais). Isto como modo de endereçar a unicidade dos conceitos e teorias, assim como dos elos que ligam os mesmos à realidade física correspondente, os quais nem sempre são imediatamente discerníveis dado que estes "campos" do espaço são normalmente apreendidos por especialistas em diferentes domínios. Considerado de forma isolada, o espaço torna-se uma "vazia abstracção", alega o autor, tanto mais que para si o espaço físico não detém em si mesmo realidade.

As implicações de tal formulação são inúmeras, pois, se a fragmentação e deslocação conceptual servem propósitos ideológicos específicos, ao reunir estas diferentes modalidades do espaço o autor tenta explorar e descodificar o espaço e, desse modo, desmistificar o espaço social capitalista. Destituído das "energias sociais" que nele são engendradas, o espaço restringe-se a descrições que correspondem a um uso específico que dele se faz, configurando a prática social que esses mesmos discursos exprimem e constituem. Por isso Lefebvre afirma que o seu objectivo não é o de produzir um discurso ou o discurso sobre o espaço, mas antes reflectir sobre a

[27] Como enfatiza João Sarmento (2004), esta tentativa de compreender o espaço através de uma teoria única constituiu um ataque ao reducionismo em todas as suas formas. Muito especificamente para Lefebvre, este ataque começa pela contestação das relações binárias. Tal contestação da compactação dos significados numa oposição fechada *either/or* entre dois termos ou elementos, toma forma com Lefebvre pela introdução de *um-Outro* termo, um termo que desestabiliza o universo convencional dos significados, desde logo pela desorganização da oposição binária em que assentam as categorias tradicionais com que lidamos. Neste sentido, explica Sarmento (2004:29), "(e)ste *other-than* não é uma simples combinação dos pares ou uma posição intermédia ao longo de um continuum", mas um meio de desconstrução.

construção dos "sistemas de espaço" e dos "códigos espaciais", explorando as complexas relações entre a linguagem e o espaço. Com este objectivo em mente, o autor delineia um projecto orientado para "a actual produção do espaço, reunindo os diferentes tipos de espaço e as modalidades da sua génese numa única teoria" (Lefebvre, 2002:135). A sua hipótese de que "a lógica intrínseca da linguagem articulada opera desde a origem como uma espacialidade capaz de dar ordem ao caos qualitativo (o domínio prático-sensorial) fornecido pela percepção das imagens" (2002:135) associar-se-ia portanto à sua preocupação com a leitura ou descodificação do espaço tendo em conta as operações de "*um-Outro* espaço". Preocupado com o traçar das dinâmicas profundas do espaço social capitalista assim como dos seus "momentos generativos" (os seus momentos "activos" e "criativos" entendendo-se criação como um processo), Lefebvre afirma que há um espaço socialmente produzido que pode ser lido ou descodificado se atendermos ao seu processo de significação e a determinados códigos que integra, estabelecidos em períodos históricos específicos e cujos efeitos são variáveis. Através deles, os membros de cada sociedade acedem ao "seu" espaço (onde actuam e que integram), assim como ao seu estatuto de sujeitos.

Nestes termos, a função da teoria avançada por Lefebvre prender-se-ia com a elucidação do aspecto generativo do espaço pela exploração do modo como este é "activamente produzido". Isto acarreta a elucidação dos diferentes códigos espaciais que caracterizam práticas espaciais/sociais particulares, clarificando a sua emergência e o seu declínio, assim como o papel das codificações que foram produzidas em consonância com o espaço que lhes corresponde. Encarados como parte de uma inter-relação prática, os códigos são também parte da relação entre os sujeitos e o espaço, integrando qualquer prática social, pelo que a viragem na orientação analítica proposta pelo autor prende-se com a transferência da ênfase no aspecto rigorosamente formal dos códigos para a ênfase no seu carácter dialéctico. Deste modo, "o espaço torna-se redescrito não como uma coisa ou objecto morto ou inerte mas como orgânico, fluido, vivo; este tem um pulso, palpita, flui e colide com outros espaços. E estas interpenetrações – muitas com diferentes temporalidades – tornam-se justapostas por forma a criar um espaço presente" (Merrifield, 2000:171). Cada "espaço presente" é para Lefebvre o resultado de um processo em que se articula a actividade que o produziu ou/e criou. O apelar à desmistificação do espaço social capitalista associa-se

portanto à ideia de desmascarar um espaço *fetish*, um espaço perspectivado como "realidade em si mesma" destituído de relações inter-subjectivas por efeito da crescente mercantilização dos objectos dentro do modo de produção capitalista. Esta ideia de "espaço como produto" serve como instrumento de pensamento e acção, funcionando o espaço produzido como meio de produção, de controlo, de domínio e de poder. Paralelamente abstracto e real, concreto e instrumental, este espaço incorpora inter-relações sociais escapando largamente àqueles que o "usam".

Escondendo as relações sociais que se encontram latentes no espaço, o espaço é convencionalmente tratado como "coisa em si mesma", como um contentor inerte das relações sociais e como superfície passiva para a actividade de reprodução. Não obstante, o espaço é para Lefebvre activamente produzido como parte das estratégias capitalistas de reprodução, pelo que advoga a necessidade de uma compreensão activa do espaço, uma compreensão que se distancie da ideia de conceber as "coisas no espaço" para a ideia da "produção do espaço". Contrariando a tendência para considerar as "coisas" isoladamente como "coisas em si mesmas", o autor apela à necessidade de concentrarmos a nossa atenção na produção do espaço e nas relações sociais que lhe são inerentes como forma de contrariar a tendência para transformar o espaço em *fetish*. Por isso, o autor defende a urgência de uma análise do espaço que envolva a introdução da ideia de multiplicidade de espaços, uma análise crítica que capture os processos de produção de espaço e através da qual o espaço social pode revelar-se na sua particularidade, por nele se tornarem indistinguíveis espaço mental e espaço físico. Neste sentido, a função da teoria é a de traçar as dinâmicas e os complexos jogos do espaço, expondo e descodificando os múltiplos e imperceptíveis processos envolvidos na sua produção (Merrifield, 2000). Perseguindo a confirmação do carácter social do espaço, a hipótese de Lefebvre, de que o espaço (social) é um produto (social), apresenta várias implicações.

A primeira implicação apresentada pelo autor é a de que o espaço natural (físico) está a desaparecer. Como "modelo original" do processo social, o espaço natural tornou-se uma obsessão cultural, e as diversas formas simbólicas que lhe foram sendo atribuídas parecem assumir crescente valor. Não obstante, argumenta, se por um lado o ser humano coloca continuamente em causa o espaço natural, por outro lado este torna-se fonte e recurso de autenticidade em permanente refluxo através de imagens variadas

e sob o efeito dos filtros da memoria. Donde Lefebvre salientar que a "natureza é agora vista meramente como um material bruto a partir do qual as forças produtivas de uma variedade de sistemas sociais engendraram os seus espaços particulares" (Lefebvre, 2002:138). Daqui o autor parte para uma segunda implicação associada à afirmação do carácter social do espaço. Esta tem a ver com o facto de que, para si, cada sociedade (cada modo de produção) produz um espaço, o seu próprio espaço, donde a necessidade de estudar cada um desses espaços, a sua génese e a sua forma, aquilo que designa pelo seu "espaço peculiar". A ênfase recai aqui na ideia de que cada modo de produção com as suas formas variantes e com as suas relações de produção específicas, oferece o seu "espaço peculiar" (Lefebvre, 2002) como objecto de análise e explicação teórica. A relação entre o modo de produção e o "seu espaço" é representada figurativamente e ideologicamente pelos mais diversos médiuns. Contendo "lugares apropriados" (Lefebvre, 2002) para dois conjuntos inter-ligados de relações (as relações de produção e as relações de reprodução), o espaço social contém ainda representações específicas da interacção entre estes conjuntos, servindo a representação simbólica para manter as relações sociais num estado de coexistência e coesão. As relações codificadas em sistemas simbólicos fazem com que o espaço incorpore uma variedade de intercepções pois as relações de poder que as animam ocorrem no espaço, por exemplo na forma de edifícios ou monumentos (Lefebvre, 2002). Deste modo, e para Lefebvre, o espaço incorpora "expressões frontais" dessas relações. A manutenção destas relações de produção e reprodução social por via simbólica é particularmente expressa pelo uso da ideia de natureza como fundo ou cenário.

Perspectivado como produto social, o espaço é analisado por Lefebvre (1991) com base numa "tríade conceptual" de "práticas espaciais", "representações de espaço" e "espaços representacionais", a qual constitui o pilar epistemológico da sua teoria da produção do espaço. Os três momentos desta tríade estruturam um processo de descodificação do espaço que se afirmou como elemento integrante de uma específica sensibilidade analítica. Incorporando redes simbólicas e práticas espaciais, esta "tríade espacial" condensa os processos envolvidos na produção do espaço e a sua exploração permite aceder ao modo como o "espaço internaliza" as contradições do capitalismo moderno. A "tríade conceptual" que emerge da problematização de Lefebvre apresenta-a o autor do seguinte modo:

"1 *Práticas espaciais*, que englobam produção e reprodução, e as localizações particulares e conjunto espaciais característicos de cada formação social. A prática espacial fornece continuidade e algum grau de coesão. Em termos de espaço social, e à relação com o espaço de cada membro de uma dada sociedade, esta coesão implica um nível assegurado de *competência* e um nível específico de *performance*.

2 *Representações de espaço*, associadas às relações de produção e à "ordem" imposta por essas relações, e assim ao conhecimento, aos sinais, aos códigos, e às relações "frontais".

3 *Espaços representacionais*, incorporando simbolismos complexos, por vezes codificados outras vezes não, ligados ao lado clandestino ou subterrâneo da vida social, assim como à arte (que eventualmente poderá vir a ser definida menos como um código do espaço que como um código de espaços representacionais)." (2002:139).

Nesta formulação, as práticas espaciais que podem ser reveladas pelo "decifrar" do espaço, apresentam grandes afinidades com o "espaço percebido", e fornecem continuidade e coesão social (por vezes paradoxal e não necessariamente coerente). Desenvolvendo-se em consonância com as rotinas diárias dentro das quais se organizam as redes que ligam os diferentes espaços da realidade quotidiana, as práticas espaciais integram o modo como os indivíduos percebem o mundo, particularmente o seu mundo da experiência quotidiana. Deste modo, as práticas espaciais estruturam a realidade quotidiana assim como a realidade social mais vasta e incluem circuitos, redes e padrões de interacção que ligam lugares de trabalho, diversão e lazer (Merrifield, 2000). Enquanto práticas que tornam "secreto" o espaço de uma sociedade, as práticas espaciais desenvolvem-se em íntima interacção com esse mesmo espaço. Elas englobam paralelamente a produção e a reprodução, a concepção e a execução, oferecendo mediação para aquilo que é concebido e vivenciado. Cada uma destas instâncias, o "percebido", o "concebido" e o "vivenciado" é internalizada pelas outras, adquirindo significado através delas.

Referentes ao espaço conceptualizado, um espaço construído por diversos profissionais e tecnocratas que identificam o vivenciado e o percebido com o concebido, as representações de espaço configuram para Lefebvre o espaço do capital. Este é um

"espaço concebido", um espaço objectivamente abstracto, um espaço que integra ideologia, poder e conhecimento para sua representação. Um espaço que é nutrido por um sistema de sinais e codificações usados e produzidos por aqueles agentes. Integrando as suas concepções de espaço, este espaço concebido (que integra o espaço abstracto) é o espaço dominante de cada sociedade pois encontra-se intimamente ligado às relações de produção e à ordem imposta por essas relações dentro de uma sociedade. Detendo um papel substancial e uma influência específica na produção de espaço, as representações de espaço encontram expressão objectiva em inúmeras marcas físicas que pontuam o território e que veiculam a carga simbólica do autoritarismo político e burocrático imanente aos espaços opressivos. Com uma existência social muito real, o espaço abstracto detém uma dinâmica alicerçada sobre a lógica do valor (o valor do capital e o valor da troca), negando o espaço qualitativo concreto e a generalização daquilo que Lefebvre designa por "espaço diferenciado" (Merrifield, 2000). Mais do que apenas o espaço político-económico repressivo da burguesia, o espaço abstracto é também para o autor um espaço repressivo masculino que encontra a sua representação na "erectibilidade fálica" das torres e arranha-céus, símbolos de força, de fertilidade e de violência masculina. Como salienta Andy Merrifield (2000:176), "(c)omo o espaço abstracto é formal, homogéneo e quantitativo este assume todas as diferenças originadas no corpo (como sexo e etnicidade), ou reifica-as para os seus fins quantitativos".

Condicionado pelo espaço concebido, o espaço social da experiência directamente vivenciada articula-se através de inúmeros espaços representacionais. Cobrindo o espaço físico pelo uso simbólico dos seus objectos, este é para o autor o espaço dominado que a imaginação apropria e tenta transformar. Experienciado de forma passiva através de estratégias representacionais, o espaço vivenciado por meio de complexas imagens e símbolos é o espaço dos "habitantes e de alguns artistas", o qual está associado a lados mais subterrâneos e clandestinos da vida social. Por isso, este espaço que não obedece às leis de consistência e coesão social mas sim à vivência directa estruturada por "centros afectivos", dado abraçar o "*locus* da paixão, da acção e das situações vivenciadas" (Lefebvre, 1991:42). O espaço vivenciado directamente e articulado em sistemas representacionais, constitui assim o domínio da experiência, tendendo para sistemas menos coerentes de símbolos e sinais não verbais. Como espaço qualitativo que é, este espaço celebra a particularidade, e embora superficialmente possa

não parecer diferente, tal celebração, da particularidade corporal e experiencial que irradia do seu âmago, faz dele um "espaço diferencial" (Lefebvre, 1991). Evocando a natureza dialéctica da própria vida quotidiana, Lefebvre explora a relação da tríade - espaço percebido, espaço concebido e espaço vivenciado, como forma de suplantar a separação a que foi sujeita sob o sistema capitalista moderno. A sua apologia para a recuperação de um "verdadeiro humanismo" apelava à capacidade transformativa da estrutura das relações espaciais no processo de produção social, pelo que Lefebvre explora a constituição social do espaço através de uma dialéctica sócio-espacial que, de acordo com Peet (1998: 107), apela "à inclusão do espaço socialmente produzido na análise marxista como algo mais do que um epifenómeno". Isto tendo em conta a necessidade de deslindar os complexos processos através dos quais se organizou um processo de colonização da vida quotidiana e do espaço concreto (historicamente sedimentado) pelo espaço abstracto[28], o que gerou um tratamento indiferenciado de espaço e lugar e permitiu iludir a sua perspectivação enquanto aspectos diferentes de uma unidade dialéctica[29].

Interessado no estudo da produção social do espaço sob o capitalismo, o geógrafo Edward Soja é outro dos autores que desenvolve extensivamente a teoria de Lefebvre. Em vez de apresentar um dialéctica entre espaço e lugar, Soja propõe uma "trialéctica da espacialidade" (Soja, 1996) passível de transcender as oposições entre espaço "mental" e espaço "material" que tinham ocupado Lefebvre. Tentando levar mais longe as formulações daquele autor, Soja defende que a estrutura do espaço organizado não é uma estrutura separada com as suas leis autónomas de construção e transformação, nem é simplesmente uma expressão da estrutura de classes emergindo das relações sociais de produção (a-espaciais). Ela representa, ao invés, uma componente dialecticamente definida das relações gerais de produção, relações que são simultaneamente sociais e espaciais (Soja,1980:208). Implicado com a necessidade de desenvolver "formas diferentes de pensar o espaço e os vários conceitos associados que compõem, incluem e

[28] Explorando as conexões entre produção do espaço e produção da natureza, Lefebvre considerava que a produção do espaço abstracto teria sido alcançada pelo domínio da natureza (um tema recorrente no âmbito do materialismo histórico). Não obstante, o autor não terá levado muito longe nem a problemática da produção da natureza nem a discussão de políticas emancipatórias da natureza.

[29] A designação de lugar é raramente usada nos textos de Lefebvre. Não obstante, e como nota Edward Soja (1996), a profunda conceptualização articulada em torno das ideias de "espaço vivenciado", "vida quotidiana" e "espaço concreto" permitem aceder ao seu significado no conjunto da teoria avançada pelo autor.

infundem (...) a inerente espacialidade da vida humana" (Soja, 1999:260), o projecto de Soja promove novos domínios de sensibilidade crítica passíveis de expandir o alcance da imaginação geográfica "estabelecida". Aliás, a sua noção plural de "Terceiro-espaço" opera precisamente neste sentido, como ferramenta conceptual disposta para esgrimir a ampliação dos domínios de uma Geografia Humana crítica e emancipatória. Através desta ferramenta, o autor sublinha na senda de Lefebvre, a emergência (e o potencial) de uma "terceira perspectiva crítica" (acompanhando a histórica e a social) que se afirmou nos estudos críticos contemporâneos das Ciências Sociais e Humanidades. Esta perspectiva, a perspectiva espacial, encontra-se associada a uma imaginação geográfica crítica e criativa que decorre da compreensão teórico-prática do momento presente.

Associando o *spatial turn* à emergência da perspectiva de um Terceiro-espaço e à expansão do alcance e da sensibilidade crítica da imaginação geográfica, o autor sublinha a viragem ontológica que subjaz tal movimento; "uma mudança fundamental no modo como percebemos aquilo que o mundo deve ser por forma a obtermos um conhecimento fidedigno do mesmo" (Soja, 1999:261). Explorando a "espacialidade inerente e circundada do ser e do devir" (Soja, 1996), Soja propõe uma "trialéctica ontológica" que engloba espaço, tempo e sociedade. Esta trialéctica e as relações interactivas que se estabelecem entre as dimensões espacial, social e histórica articuladas em espiral em redor do ser, estruturam os diferentes níveis de um Terceiro-espaço que parece abrir-se para análise, ampliando o alcance de uma tradição crítica (alicerçada sobre a dialéctica) que trespassa o pensamento ocidental moderno. A afirmação de um pensamento espacial crítico transdisciplinar, vaticina o autor, implica uma atenção "significativa" às três dimensões existenciais, como forma de reequilibrar os diferentes modos de pensar o mundo. Como argumento central desta tríade ontológica, o projecto de expansão do alcance da imaginação geográfica proposto por Soja estrutura-se em torno da ideia de Terceiro-espaço, ferramenta conceptual construída com base na noção lefebvriana de *espace vécu*. O recurso a esta ideia de espaço vivenciado, prende-se portanto e segundo Soja, com a vontade de construir um modo alternativo de investigação espacial passível de estender o alcance da imaginação geográfica para além do dualismo das epistemologias de um Primeiro-espaço e de um Segundo-espaço (Soja, 1999:266). Desenvolvendo a proposta de Lefebvre o autor clarifica:

> "O 'Primeiro-espaço' (espaço percebido), diz respeito ao mundo directamente experienciado dos fenómenos mapeáveis e mensuráveis empiricamente. Esta espacialidade materializada, que apresenta as geografias humanas primeiramente como resultados, têm sido o foco dominante e familiar da análise geográfica, frequentemente em detrimento de outras formas de pensar o espaço e a geografia. Para muitos, especialmente aqueles que vêm a geografia como uma ciência formal, este tem sido o único espaço objectivo ou 'real' que vale a pena estudar. Este constitui o primeiro 'texto' ou a matéria de análise dos geógrafos. (...) O 'Segundo-espaço' (espaço concebido), em contraste, é mais subjectivo e 'imaginado', mais preocupado com imagens e representações da espacialidade, com os processos do pensamento que presumivelmente modelam tanto as geografias humanas materiais como o desenvolvimento da imaginação geográfica. Ao invés de estar inteiramente fixado nos espaços e geografias percebidas materialmente, este (espaço) concentra-se mais sobre a exploração dos mundos cognitivos, conceptuais e simbólicos. Tende por isso a ser mais idealista do que materialista, pelo menos na sua ênfase explanatória. Se o Primeiro-espaço é visto como aquele que proporciona o primeiro texto empírico dos geógrafos, (...) o Segundo-espaço representa os 'discursos' maiores de ideário, os discursos ideológicos dos geógrafos, os modos como pensamos e escrevemos sobre este texto e a geografia (literalmente 'escrita da terra') em geral". (Soja, 1999:266)

Implicado com o projecto de activar uma geografia do Terceiro-espaço, passível de suplantar as limitações do persistente dualismo Primeiro-espaço/Segundo-espaço como instâncias dominantes da imaginação geográfica moderna, Soja apresenta uma reconceptualização da espacialidade que passa por aquilo que designa de "*critical thirding-as-Othering*", a introdução da perspectiva *um-Outro* no processo de construção das geografias humanas.

Através deste processo, Soja explora as ilusões de opacidade e de transparência que encerram a nossa percepção da paisagem na sua relação com a materialidade da vida social, rompendo com as fronteiras entre as disciplinas estabelecidas e usando a

espacialidade como modo de aceder aos seus veios mais recônditos. A sua desconstrução de Los Angeles como o "lugar pós-moderno por excelência" (Soja, 1996), expõe as conexões locais entre poder e conhecimento, integrando um projecto implicado com o reestabelecer da importância do espaço dentro da teoria social. Efectivamente, a sua "arqueologia da geografia humana" não faz uso do passado para legitimar o presente, antes, inclui uma historiografia crítica que elucida sobre o modo como uma imaginação geográfica que fundamenta as inscrições espaciais do poder irradiou desde os finais do século XIX das Ciências Sociais e tomou conta da teoria social. Através da leitura-análise da cidade-região de Los Angeles e pela localização da mesma no contexto específico da globalização do capitalismo, Soja oferece uma notável percepção das dinâmicas da espacialização capitalista. Expondo as conexões entre a produção do espaço e as lutas pelo lugar, o autor desvela as espacialidades da vida social engendradas num universo marcado pela colonização dos mundos de experiência, sob os efeitos do poder de instrumentalização do sistema político-económico global dos finais do século XX. Rejeitando a redução da espacialidade a objectos e formas físicas apreendidas como uma "colecção de coisas", ou a sua redução a constructos filosóficos revelados meramente como projecções da mente, Soja argumenta que a espacialidade deve ser teorizada como "espaço socialmente produzido" (1996) por forma a integrar as dimensões físicas e psicológicas. O seu uso do conceito de espacialidade prende-se assim com o desejo de mostrar as estruturas sócio-espaciais do capitalismo e com o desvelar da instrumentalidade oculta das diversas geografias humanas. Na sua perspectiva, o desenvolvimento histórico do capitalismo acarretou uma espacialização da vida social, a qual tem subjacente uma espacialidade instrumental e socialmente mistificada que silencia os espaços do capital.

Categoria conceptual de primeira ordem usada por Soja, a paisagem é vista como algo que apresenta uma "geografia histórica distintiva", assim como uma "particularizada estruturação do tempo-espaço" (Soja, 1999). A paisagem a que se refere o autor é uma "paisagem persistentemente capitalista", uma paisagem que se dispõe a mapear e que encerra uma ordem económica e uma estrutura nodal instrumental cuja "textualidade estamos apenas a começar a compreender, pois só recentemente nos tornamos capazes de a ver num todo e de a "ler" tendo em conta a sua relação com os movimentos mais vastos e com os eventos e significados nela inscritos"

(Soja, 1989:157). Neste sentido, através de uma leitura crítica e teórica das "paisagens geográficas", Soja (2000) enfatiza a multiplicidade de autores subjacentes ao "ambiente manufacturado". Para Michael Dear e Stephen Flusty (2002), ao pôr em questão o modo como descodificamos o espaço, o seu trabalho representa, juntamente como as obras de autores como Fredric Jameson e David Harvey, um dos envolvimentos mais consistentes entre Geografia e pós-modernidade[30]. Em consonância com estes autores, Soja promoveu na década de 1980 um renovado interesse pela paisagem, especificamente a paisagem da acumulação de capital. Um conjunto de autores contribuiria assim e significativamente, para aquilo que o próprio Soja (2000) designou por uma "pós-modernização" da geografia marxista, assim como para um renovado e aceso debate em torno das ideias de espaço, lugar e paisagem.

Como temos mostrado, o reavivar da Geografia Cultural contemporânea especialmente desde a década de 1980, envolveu um interesse muito direccionado para aspectos associados às relações entre paisagens materiais e simbólicas, o que se prende com a exploração das relações entre as diversas teorias sociais, culturais e estéticas. Diversas problemáticas foram exploradas num contexto da revisão da subdisciplina de Geografia Cultural como de suplantar a cristalização de formulações mais convencionais em torno das manifestações materiais da paisagem ou da redução da sua expressão aos movimentos da economia e da ciência espacial. A exploração de aspectos como as geometrias da perspectiva linear e as relações entre a paisagem e uma específica "forma de ver" (Cosgrove, 1998), representam um esforço nesse sentido, de certo modo reflectindo uma trajectória de aproximação entre as abordagens humanistas e marxistas. Mas elas representam ainda uma reorientação neste domínio do conhecimento, hoje profundamente marcado pelo desenvolvimento de uma sensibilidade orientada para o nível "micrológico" de análise, através do qual se acede ao todo significante de uma imagem ou retrato pela exploração de um detalhe particular. Tal nível de análise, directamente filiado nos legados de autores como Walter Benjamin preocupados com aquilo que subjaz cada representação, permite capturar as simultaneidades e conjunturas que facilmente escapam à linguagem linear, evidenciando

[30] A sua obra *Postmodern Geographies. The reassertion of space in critical social theory* (1989), antecipa a construção de um conjunto de geografias percorridas pela sensibilidade pós-moderna, trabalhos que no seu todo incorporam substancialmente a Geografia Humana e a Geografia Cultural contemporâneas.

a estruturação da vida social num duplo sentido; tornando os processos visíveis e integrando-os no lugar (Pred, 1981). Através dele, e com recurso a variados métodos, analisa-se e reflecte-se sobre a ideia de paisagem, indagam-se os seus significados material e simbólico, tentando captar-se as tensões e ambivalências incorporadas nas representações de espaço e na construção dos lugares e decorrentes da integração das mais diversas grelhas de poder e conhecimento engendradas por diferentes estratégias culturais. Tal percurso de reorientação foi em grande medida condicionado pela emergência de um conjunto de abordagens convencionalmente designadas por pós-estruturalistas, as quais forçaram o redimensionamento das trajectórias político-intelectuais dos geógrafos culturais bem para além da clássica discussão humanismo/marxismo.

1.2.3. O pós-estruturalismo: a ruptura das modernas epistemologias

> "Já não tomamos os eventos como revoluções ou efeitos de uma superestrutura, mas como efeitos subterrâneos de zonas fractais em que as coisas acontecem. (...) Já não há *um* sistema de referência para nos dizer o que aconteceu à geografia das coisas."
>
> *Jean Baudrillard, 1987*

O desenvolvimento dos programas político-intelectuais que marcaram as grandes linhas de orientação na ciência geográfica e no conjunto das Ciências Sociais, tem evidenciado nas últimas décadas um esforço de aproximação à teoria e à prática que enuncia a impossibilidade de encontrar um projecto único e consensual para a Geografia Cultural. Como temos estado a enfatizar, os desenvolvimentos da Geografia Cultural reflectem movimentos filosóficos e sociais mais vastos que, sobretudo desde 1960 e 1970, forçaram a revisão dos programas estabelecidos. Mas onde levam estes movimentos de mudança frequentemente conflituosos e contrastantes? Quais são as consequências destas diferentes interpretações do mundo e o que significam as conexões estratégicas que mais recentemente têm vindo a enfatizar-se e que potenciam a aproximação e o diálogo entre diferentes formas de ler o espaço, o lugar e a paisagem? De facto, tais consequências fizeram sentir-se nomeadamente na incapacidade de definir uma única linha de orientação para a Geografia Cultural contemporânea. As diversas expressões assumidas hoje por esta subdisciplina, prendem-se pois com a sua significativa expansão em direcções que desafiam formulações alicerçadas sobre a

dicotomia humanismo/marxismo. O repensar de uma tradição de estudo passa agora por flexibilizar as próprias fronteiras dos modelos clássicos de análise e interpretação da paisagem, como do estudo do espaço e lugar. Não obstante, um indicador surge como elemento unificador de um grande conjunto das teorias e discursos contemporâneos; o esforço de alicerçar a produção do conhecimento sobre o sentido de uma crítica auto-consciente. Vejamos pois como se produziu esta trajectória de recolocação dos temas e fenómenos, como dos sujeitos e objectos, que integram as práticas quotidianas de indivíduos animadas pelo desejo do conhecimento.

As abordagens e movimentos intelectuais mobilizados para o estudo dos fenómenos culturais em Geografia promoveram a revisão das categorias convencionais sobre as quais se ergueu a Geografia Cultural. Para a Geografia Humana no seu conjunto, a emergência das abordagens humanistas representou o início do desmoronar da hegemonia de um conhecimento científico alicerçado sobre uma espécie de paradigma absoluto, um paradigma caracterizado por uma inquestionável fé na objectividade científica, pela procura de generalizações, pela descoberta de processos causais ordenados e por uma aproximação realista à representação dos fenómenos. Com a ênfase nos modos hermenêuticos de conhecimento e interpretação do mundo, a crítica humanista desestabilizou uma tradição ontológica e epistemológica que as abordagens marxistas, praticamente no mesmo período, começavam a atacar. O seu argumento de que todo o conhecimento é social e como tal político, abalou a crença no dualismo objectividade/subjectividade enquanto fundação epistemológica.

Reequacionada como uma instância praticada e adquirida, assente sobre a aplicação do materialismo dialéctico, a objectividade das formulações marxistas colidia com as formulações subjectivistas dos humanistas, cuja preocupação central assentava na desestabilização da tradicional epistemologia objectivista em Geografia. Se, como salienta John Jones (2003), as abordagens marxistas ofereciam uma ontologia relacional que mudou a ênfase das relações externas para as internas[31], simultaneamente estas eram criticadas pela sua negligência de reflexão teórica em torno do dualismo indivíduo/sociedade e do problema de integração do individual e do social. Problemas que teorias como a da estruturação de Giddens (1985), tentaram resolver através de uma reconceptualização do binómio acção/estrutura (ou da relação recursiva entre acção

[31] O modelo dialéctico permitia teorizar sociedade e espaço de forma recursiva e relacional.

(humana) e estrutura (social)). As implicações destas teorias para a Geografia, encontram-se associadas ao redimensionamento da análise social do espaço e a uma maior atenção relativamente à "construção social do espaço corrente e em processo tanto ao nível do imaginário social (mitologias colectivas, pressuposições) como das intervenções na paisagem (por exemplo o ambiente construído)" (Shields, 1997:188). Tal redimensionamento implicou ter em conta as diversas dimensões dos complexos processos de espacialização e de produção do espaço e da natureza,[32] analisando-se a codificação social dos espaços e as suas lógicas culturais, expressas nomeadamente pela linguagem. Como salienta Rob Shields (1997:186), "(o) acto selvático de 'fazer o espaço' e de pôr em prática códigos espaciais é indicador de uma qualidade social mais lata orientada para a codificação espacial, para as práticas espaciais, para a nossas representações (de) 'espaço' e para a nossa 'geografia imaginária', em que tudo tem um lugar e um tempo".

Apelando à necessidade de clarificação da linguagem geográfica por forma a suplantar a noção tradicional de espaço empírico onde as categorias sociais em que o espaço é concebido e percebido estruturam os aspectos mais elementares da nossa interacção com o mundo físico, autores como Shields salientam a necessidade de desenvolver uma sensibilidade para as operações de codificação do espaço topográfico "onde se produzem materialmente *sites* e regiões, para o nosso sentido de espacialidade e reflexividade, e para o modo como percebemos o espaço geográfico" (1997:186). Isto, por se entender que o processo de codificação topogenética do espaço associado à ideia de produção social do espaço evidencia negligências relativamente ao carácter reflexivo da "produção" e ao modo como as espacialidades construídas informam os nossos comportamentos e práticas. Confirmava-se, deste modo, a necessidade de suplantar as análises centradas nos contributos da teoria social, assumindo-se que o esforço de superação deste impasse implica a aproximação entre teorias sociais e teorias culturais. Era portanto cada vez mais evidente que o aprofundamento deste tipo de questões pela teoria geográfica passa pela reflexão em torno da espacialidade cultural por forma a superar a noção de "objectos-no-espaço" (Shields, 1997). A análise da espacialização dos valores e práticas sociais integraria, assim, a ideia de espaço como artefacto cultural

[32] O centrar da atenção analítica na "espacialidade social" (Shields, 1997) foi acompanhado por uma ênfase progressiva nos processos de "espacialização da natureza" (Smith, 1999).

permitindo a interpretação da codificação do espaço como parte de um sistema de categorias filosóficas criadas culturalmente. Como área de enfoque crítico estratégico, a problemática da espacialização sócio-cultural descentra a análise do historicismo, em que o espaço social detém o estatuto de produto de relações sociais mais vastas e em que é reduzido a uma reflexão das características sócio-económicas. Este esforço de descentração, encaminha a análise para uma reexaminação do espaço enquanto dimensão constituinte (uma entre muitas outras) do "edifício social de espacialização" (Shields, 1997) em direcção a uma perspectivação da sociedade e da cultura como entidades espaciais. Isto, tendo em conta a revisão das categorias sociológicas tradicionais (como classe, género e etnicidade), e das categorias geográficas convencionais (como nação, região e cidade), salienta John Urry (2000), num momento em que se desafia a tendência para pensar a sociedade em termos reificados como "estrutura social" ou "sistema social", e em que autores como Patrick Joyce (2003) tentam substituir a solidez ontológica da noção de sociedade por uma compreensão mais fluida "do social".

Constituído através de práticas específicas, materialidades e seres corporizados, "o social" é perspectivado por Bruno Latour (2000) como aquilo que circula dentro do "mundo das coisas", sendo entendido em termos relacionais. Dentro deste "mundo das coisas", inclui o autor as formas disciplinares de conhecimento. Dada a profunda ligação entre o repensar das categorias sociais e espaciais, a ênfase nas metáforas de rede, mobilidade e fluxos associam-se por isso à necessidade de explorar os percursos que estabelecem a ligação entre diferentes lugares e paisagens a uma enorme variedade de escalas, mais do que explorar sentidos de lugar fixos e circunscritos[33]. Informada por novas teorias sociais e culturais, a Geografia Cultural redesenhou-se por forma a configurar as suas inúmeras expressões contemporâneas, integrando o movimento mais vasto do pensamento pós-estruturalista. O protagonismo do espaço e da cultura nas abordagens pós-estruturalistas, promoveu a revisão das problemáticas nos termos mais latos da produção social do espaço e espacialidade atendendo às diversas lógicas culturais, fazendo com que se repensasse o carácter desta subdisciplina no vasto

[33] Tendo inspirado novas abordagens nas Ciências Sociais dentro das quais se destaca a Teoria dos Actores em Rede (ANT) implicada com uma reescrita do mundo e com o enfatizar de uma nova visão do mundo como multiplicidade de diferentes conexões, o trabalho do sociólogo Bruno Latour explora as relações entre ciência e tecnologia, assentando sobre a ideia de que a "tecnologia é a sociedade tornada durável" (2003:5).

panorama das diferentes trajectórias que iam consolidando a emergência dos sistemas transdisciplinares de pensamento. Nestes termos, as novas abordagens resultam em grande medida da emergência do pós-estruturalismo, o que se equaciona num posicionamento

> "mais flexível, aberto e de recombinação, em reacção às simplificações estruturalista e humanista relativamente às relações entre estrutura e acção humana; pelo apelo do relativismo, pluralismo radical, ecletismo, *pastiche*, montagem e outros meios de reunir de forma nova e diferente os fragmentos quebrados da vida moderna; pelo reconhecimento de uma realidade alternativa invasiva e respectiva des-locação e descentração do sujeito concreto e dos seus (especialmente os *seus* no masculino) referentes; pela rejeição de metanarrativas e essencialismos totalizadores e circulares; por uma atenção substantiva dada aos media e à cultura popular como localizações reveladoras para a manufactura e difusão da hiper-realidade; pela procura de nichos tácticos e estratégicos mais do que programas universais para a acção social emancipatória e para políticas progressivas; e por uma maior apreciação da diferença e "alteridade", por forma a tornar aquilo que é marginal em central e inclusivo dentro de uma nova política cultural da diferença e da redefinição da subjectividade radical." (Soja, 1997:244)

Desafiando os pressupostos éticos e morais do pensamento moderno e a sua tendência para a hierarquização e para o essencialismo como contaminações de um convencionalismo burguês e capitalista, este posicionamento radicalmente crítico deve-se em grande medida aos desenvolvimentos do trabalho de um conjunto de autores convencionalmente designados por pós-estruturalistas. Tal designação é comummente usada em referência às abordagens inspiradas por um grupo de intelectuais franceses que inclui Jacques Derrida, Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean Braudillard, Jean-François Lyotard ou Julia Kristeva. Apesar da diferença dos seus trabalhos, estes autores foram influenciados e vieram a rejeitar o formalismo estruturalista e o seu sujeito epistemológico. Devendo muito a estes autores, assim como a Gramsci e à tradição de pensamento marxista no seu conjunto, a espacialização do discurso teórico integra o movimento pós-estruturalista, ainda que as metáforas

espaciais constituam em si mesmas um legado da análise marxista precedente. De acordo com Julie Kathy Gibson-Graham (1997), os dois tipos de teorias representam o espaço constituído por, ou em relação à 'identidade'. Não obstante, "(e)nquanto que as teorias pós-estruturalistas se preocupam com o espaço performativo de múltiplas e não-específicas identidades, a teoria marxista tem vindo a debruçar-se na generalidade sobre o espaço performativo de um tipo de Forma – o modo de produção, ou mais especificamente, o Capitalismo" (Gibson-Graham, 1997:306). Aquilo que irradia incisivamente do conjunto destas teorias culturais e sociais é a hostilização das formas totalizadoras de pensamento e a tentativa de contextualizar, relativizar e (des)universalizar as posições do sujeito através do qual se opera o movimento de irradiação de conhecimento. Aquilo que se configura a um nível mais intersticial dos discursos e teorias partilhados, é a proliferação dos usos metafóricos de termos espaciais e de diferentes significados de espaço. No seu cerne, encontra-se a preocupação com a superação de conceitos absolutos de espaço, isto por se considerar que qualquer "localização absoluta é sempre e apenas uma localização em relação a todas as outras produzidas pelo capitalismo, patriarquia e imperialismo" (Gibson-Graham, 1997:307). Entendido como social e culturalmente produzido, o espaço é historicamente específico e não pode ser analisado com base na essencialização de posições situadas num espaço absoluto que impedem o reconhecimento das relações sociais que estruturam esse mesmo espaço.

Inúmeras tem sido as estratégias usadas para deslocar e questionar esta ideia de espaço absoluto (sua produção, reprodução e consumo), apresentando-se em contraponto ideias como a de espaço como "lugar de potencialidade indeterminada" (Gibson-Graham, 1997) que resulta de práticas sócio-culturais não submetidas aos fluxos do capital. Nesta senda, as abordagens pós-estruturalistas enfatizam uma problemática espacial em que a noção de espaço é deslocada das suas formulações convencionais, sendo recentrada e reexaminada. A problemática da espacialização social funciona assim como modo de aproximar objectos de investigação convencionalmente separados por fronteiras disciplinares e teóricas, por forma a acentuar a sua interconectividade. Esta nova problemática espacial estabelece uma base de trabalho de nível macro que, de acordo com Jameson, possibilita a transcodificação das problemáticas mais tradicionais e aparentemente dicotómicas para um novo e

comum quadro de inteligibilidade. Isto porque, o "processo de transcodificação" (Jameson, 1997) implícito em qualquer análise da espacialização possibilita a visão das relações diacrónicas entre os elementos, níveis e problemáticas (culturais, económicas, entre outras) a operar dentro deste processo.[34] Num horizonte de indagação em que separar domínios de co-implicação como cultura e sociedade é no mínimo anacrónico, as preocupações epistemológicas e anti-ontológicas dos pós-estruturalistas ligam-se às preocupações de auto-contextualização e de reflexividade como forma de acercar as instâncias de conceptualização, perspectivadas como formas de regulação da realidade social. A este propósito, Geraldine Pratt (2000a) identifica duas linhas fundamentais lançadas pelos estruturalistas que o pós-estruturalismo expandiu e reformulou. Por um lado, os desenvolvimentos da linguística de Ferdinand de Saussurre e a absorção da ideia de linguagem como médium para a definição e contestação da organização social e subjectividade. Por outro lado, o desenvolvimento da crítica althusseriana ao sujeito humanista, como sujeito unificado, conhecedor e racional.

No que respeita à primeira linha de orientação, os desenvolvimentos da Semiologia conforme proposta de Saussure (1974), como ciência que se ocupa do estudo da vida dos signos na sociedade, tornaram evidente o papel do significado da sua sistematização para a compreensão da vida social. A ênfase no estudo da linguística verificada na filosofia desde início do século XX associa-se assim a uma tentativa de compreensão do pensamento e da constituição de diferentes realidades e teorias ontológicas que operam através da linguagem (Withers, 2000). O entendimento estrutural dos signos de acordo com Saussure, permitiu o indagar da significação tendo em conta a sua dimensão sincrónica, a qual constitui o sistema estrutural da linguagem ("*langue"*). Os termos da articulação dos signos que estruturam os sistemas de significação dependem da sua mobilidade e troca em duas dimensões. Uma primeira dimensão, a funcional, em que o

[34] Encorajando uma nova forma de conceber as relações sócio-espaciais, Fredric Jameson (1991) retrata a sociedade como um texto, por forma a compreender os espaços do ambiente construído, o modo de produção e a cultura. Para tal este autor desenvolveu a técnica de mapeamento cognitivo, a qual funciona para si como meio para o desenvolvimento de programas de acção social. Tentando suplantar o fundacionalismo, a clausura teórica e a noção de ideologia determinante como características das tradições modernistas, Jameson desenvolveu um método de análise comparativa de teorias que designou por transcodificação. Esta análise comparativa é para si o objectivo epistemológico principal, considerando a teoria como a composição de um discurso abrangente sobre diversas ideologias. Analisando a lógica cultural do capitalismo tardio, o autor explica como espaço e a lógica espacial dominam a teoria contemporânea, identificando três aspectos que devem servir como princípios orientadores da investigação no momento presente; hiper-espaço, cultura e transcodificação.

signo actua como referencial do mundo real; e uma segunda dimensão, a estrutural, em que o signo actua pelo sistema estrutural de linguagem. A sincronização destas duas dimensões gera a designação como finalidade da significação, em que o jogo estrutural dos signos é motivado pela vontade de exprimir um fragmento da realidade. A emergência de significado no sistema de linguagem, associada à sua capacidade de funcionar referencialmente, faz com que a dimensão estrutural do sistema de signos se torne pré-requisito para a possibilidade de referência ao mundo material. Deste modo, "o signo toma lugar no sistema de relações diferenciais – um signo entre signos – como presença puramente mediática entre sujeito e objecto sendo o seu papel a designação no discurso do referente como fragmento do real" (Clarke e Doel, 2000: 224). Emergindo em referência à realidade, o significado cristaliza da articulação entre significante (o suporte da significação) e significado (o conteúdo imaterial da expressão), perspectivados como elementos que compõe o signo. Desenvolvimentos subsequentes desta teoria e os contributos de Jacques Lacan e da psicanálise para a descoberta da dimensão simbólica da linguagem na constituição da subjectividade humana, contrariaram a assumpção de que "os sistemas de significação encontram a sua forma, função e motivação na representação de uma realidade anterior que encerra os dados referentes" (Clarke e Doel, 2000: 224), demonstrando a primazia do significante no processo de subjectificação.

A ênfase de Lacan no papel formativo da identificação visual a operar na construção da subjectividade humana, revela as profundas relações que se estabelecem entre o corpo do sujeito e os sistemas de significação. Através de uma teoria do "real"[35], o autor promoveu a indagação do "real" enquanto "ruptura com aquilo que de outro modo participaria do fabrico intacto da ordem simbólica da cultura ocidental ou de uma completa e não mediada conexão com o mundo material" (Blum e Nast, 2000:201). Perspectivado como o registo do corpo em contraste com a ordem simbólica da mente, o real lacaniano assenta na diferença entre os sujeitos. Uma diferença que para Lacan se encontra inscrita na ordem simbólica ainda que sendo anterior a ela. Distinguindo duas formas de real, a pré-simbólica (ou pré-linguística) e a do sujeito pós-simbólico, esta teoria psicanalítica debruça-se sobre o processo de subjectificação, um processo em que

[35] Constructo cujo carácter ilusório força as fronteiras convencionalmente definidas na teoria freudiana entre "interior" (realidade física) e "exterior" (realidade material).

a formação do sujeito significa a integração de uma ordem simbólica num real não integrado. Tal integração acarreta a separação consciente do indivíduo daquilo que configurava anteriormente uma margem indefinida do organismo com o ambiente no seu conjunto.[36] A ressonância desta ordem do real com a ideia de natureza, posiciona o real lacaniano como uma "plenitude perdida (e claramente fantasmagórica), uma continuidade perfeita entre o mundo de provisão da criança (o mundo maternal) e as suas necessidades" (Blum e Nast, 2000:185). Este constitui o primeiro laço da ordem simbólica no processo de subjectificação, configurando a conquista simbólica deste domínio do real a primeira descorporização do sujeito relativamente ao espaço.

Alicerçando a construção da diferença e da subjectividade, a separação física e corpórea do domínio maternal depende da internalização da imagem (primeiramente da sua própria imagem), do percebido e do que percebe (a criança), pelo que a subjectividade é desde logo espacial e ontologicamente descentrada. A ruptura entre o sujeito e o mundo que se estabelece nesta fase de formação da subjectividade, o "estádio do espelho" (Lacan, 1977), inicia portanto um processo de identificação espacial por parte de um corpo-sujeito que adquire a consciência da sua fragmentação perante o reflexo da sua própria imagem e na relação com o mundo visível. Neste processo, esclarece Luís Nogueira (1997), a "verdade" do sujeito pertence à linguagem, ao registo do simbólico, e exprime-se através dos algoritmos linguísticos da metáfora e da metonímia, enquanto que a "falsidade", ou as inúmeras formas de auto-engano do Eu ilusório, pertencem pelo contrário ao mundo da percepção imediata e das imagens da fantasia (do imaginário lacaniano). Os movimentos dentro deste registo, prendem-se com a vontade de "auto-realização fictícia" do indivíduo, pela identificação com imagens da sua memória e fantasia. A aceitação da sua frágil posição no universo simbólico possibilita a formação do sujeito e a sua integração cultural, enquanto paralelamente "(o) ingresso na sociedade humana – a inscrição do sujeito no seio da Linguagem – implicará a definitiva *alienação* do Desejo nesse registo simbólico. A *verdade* do sujeito estará inscrita não no que diz ao eu consciente (ilusório), mas sim nas *formações do inconsciente*: lapsos, sintomas, sonhos, etc., que constituem outra misteriosa linguagem, a saber, a *linguagem do Outro*" (Nogueira, 1997:370).

[36] Este tipo de integração implica a criação de distinções e diferenças, assim como a hierarquização da experiência e dos fenómenos em relação aos quais o sujeito define uma identidade separada.

Perspectivado como linguagem, o inconsciente articula imagens e o imaginário, os quais participam na organização do campo de representação que estrutura a formação do sujeito. Neste processo, o campo visual do olhar é invadido pelo significante, e por detrás do "espaço geométrico dominado e questionado pelos poderes virtuais do ego (cartesiano), aparece o espaço scópico do desejo" (Nogueira, 1997:375).

Subordinado a um processo originário de reconhecimento (de que o espelho é médium), o mundo visível reflecte as projecções do sujeito fazendo com que cada indivíduo se localize num espaço imaginário (Lacan, 1988). Consequentemente, os diversos médiuns que proporcionam imagens do mundo ao espectador, ao funcionarem como "espelho" através do qual a "realidade" nos é reenviada, surgem ao espectador como intermediários transparentes e incorpóreos entre o sujeito e o mundo. Neste sentido, e como explicam Virgínia Blum e Heidi Nast (2000) elaborando a tese lacaniana, instrumentos tecnológicos como a câmara fotográfica encaminham o campo de visão através de um "olho unificador" a que emprestamos consciência, pelo que os corpos-objectos enquadrados pela câmara participam no processo de identificação. Donde a primazia do significante em relação ao significado no processo de subjectificação defendido por Lacan, " no sentido em que cada um se torna aquilo que foi sendo pelo jogo dos significantes; pois o significado e o valor da vida de cada um é um efeito especial e retroactivo da articulação de signos" (Clake e Doel, 2000: 225). Aquilo que indaga Lacan, é de facto o modo como o sujeito moderno cartesiano domina e constrói o mundo no acto de "olhá-lo", através do qual, e numa perspectiva heideggeriana, o mundo se converte numa imagem do sujeito.[37] A tentativa lacaniana de destronar o sujeito cartesiano da visão, estriba na identificação de uma "pulsão ao nível

[37] Lacan participava num movimento implicado com o destronar de uma tradição epistemológica de inspiração cartesiana baseada num *self* subjectivo reflectindo num mundo objectivo que lhe é exterior. Para a sua geração de pensadores, uma das referências fulcrais foi a filosofia de Martin Heidegger. A crítica heideggeriana do ocularcentrismo dominante nas tradições filosófica e científica ocidentais e da situação de "teoria transformada em contemplação" (Heidegger cit in Jay, 1994), inspirou uma corrente de pensamento implicada com as relações entre ciência e reflexão. Acusando a passagem da teoria a contemplação e, seguidamente, da teoria a observação, Heidegger chama à atenção para a hipertrofia do visual na cultura ocidental moderna, explicando as relações entre este fenómeno e o efeito de distanciação do sujeito e do objecto consagrado pela filosofia cartesiana. Neste processo, o autor considera o papel da tecnologia como extremamente problemático, favorecendo a moderna visão tecnológica do mundo que apresenta profundas implicações relativamente ao desejo do poder. Encontrando as raízes deste movimento na filosofia de Platão, Heidegger considerava a conquista do mundo como retrato como evento fundamentalmente moderno. Isto era para si extremamente significativo na medida em que teria facilitado a emergência do sujeito humanista da modernidade, um sujeito que se colocou a si mesmo à parte do mundo, por forma a vigiá-lo e manipulá-lo. Este sujeito constitui-se como o *self* reflexivo, o mentor de uma filosofia especular que Lacan intercepta.

do registo scópico" (Lacan cit. in Benevenuto e Kennedy, 1986) através da qual o "olho do sujeito" se torna cativo de um "olho do Outro" pelo acto de se construir na relação com uma superfície de contemplação em que se aloja o desejo. O "despojar do sujeito desse ponto de olhar supremo que é completamente ilusório" (Lacan cit. in Benevenuto e Kennedy, 1986:77), associa-se à consideração da consciência humana como uma fonte de idealização e engano, através da qual a ilusória posição do sujeito se tece pelo emaranhar do visível e do invisível. O recurso a uma visão-perspectiva geométrica que, para Lacan, se situa num espaço que não é na sua essência visual, prende-se portanto com as pulsões de controlo e poder que subjazem a conquista do campo visual, por forma a cartografar ou representar um espaço táctil e edificado pelo sujeito moderno e que integra um corporealização imaginária (a organização do desejo).

Ocorrendo em relação a uma superfície de contemplação que emana do efeito de tomada de consciência do Eu e do Outro pela observação, a subjectividade resulta de um efeito-retrato através do qual o indivíduo percebe restritivamente a especificidade de cada sujeito-objecto-mundo. Nesta topografia espacial da mente, referem Blum e Nast (2000), o sujeito emerge através de "quedas espaciais na diferença" que lhe permitem assumir a sua identidade pessoal pela descoberta de um lugar novo e provisório. Neste quadro, a objectividade corresponde ao espaço real dos geómetras (ou o sujeito do desejo, convertido em retrato e mimetizado), argumenta Nogueira (1997), resultando das pulsões que estabelecem um "ponto de poder" (o ponto de poder visual do sujeito racionalista e a linguagem do Outro). Constituído e destituído pela lógica da cadeia significante que estrutura a linguagem do Outro, o sujeito articula o campo scópico do seu imaginário relativamente a este ponto de poder, pois "nada é alheio a essa trama social constitutiva do imaginário colectivo que converte o sujeito, de presumível *voyeur* em alguém sempre já visto" (Nogueira, 1997:376). Poder e desejo articulam-se assim, por forma a estruturar uma trama colectiva (o imaginário) que a cultura e a sociedade entretecem. Isto pela acção de um quimérico ego cartesiano na sua relação com o "regime scópico do desejo" (o sujeito "verdadeiro" lacaniano como mediador do símbolo, a linguagem do Outro).

Para além desse ponto geométrico, Lacan tenta reconstituir "o ponto original de visão", o lugar do sujeito que não irradia do corpo, mas daquilo que Merleau Ponti (1989) designa pela "carne do mundo". Para Lacan, este representa o "ponto de luz no

qual se situa tudo o que me olha, (...) o mundo dos objectos que sempre nos devolvem o nosso olhar" (cit. in Benevenuto e Kennedy 1986:195) e de onde irradiam os desejos do significante. Trata-se com isto de endereçar a invasão do campo visual pelo significante, e um sujeito lacaniano que é produzido pelo próprio olhar (um objecto, no espaço visual do desejo), em que o corpo é antes de mais, imagem para esse olhar (Nogueira, 1997). Daqui se vislumbra a complexa cerzidura da espacialidade lacaniana, uma espacialidade em que o registo do imaginário funciona como um lugar, o lugar "da percepção, da fantasia individual e colectiva, das imagens, da técnica, da arte ou dos sonhos, e onde o sujeito (...) se deixa fascinar e edificar" (Nogueira, 1997:376). Inserido em sistemas de discurso visual, o sujeito lê o mundo (natural e objectivo à sua percepção) tomado de antemão pelo poder do significante.[38] Resultando de uma orquestração colectiva (social) que se opera em relação ao mundo visível, a experiência visual promove ela mesma a irrupção do significante no campo visual, pelo que entre o sujeito e o mundo inscrevem-se os inúmeros discursos que fazem da visualidade um poderoso constructo cultural (Bryson, 1988). Por isso, entre o corpo do sujeito lacaniano e a "carne do mundo" de Merleau-Ponty, inscreve-se "um ecrã de signos, (...) que consiste em todos os múltiplos discursos sobre a visão construídos no campo social" (Bryson, 1988:24). Entendido como "um ecrã bidimensional em busca de profundidade através de identificação com outros ecrãs" (Blum e Nast, 2000:190), o sujeito lacaniano debate-se paralelamente com a força irredutível do espaço visual perceptivo da óptica geométrica (da razão) e com a exuberância de um espaço irredutivelmente multi-sensorial do imaginário e do desejo.

Para Lacan, a formação do sujeito ocorre do exterior para o interior, ocorrendo a subjectividade e alteridade da relação que este estabelece com a imagem. Não obstante, e como têm salientado diversos autores, a identidade emergente do sujeito excede o visual, sendo necessária a reflexão em torno dos processos que estruturam uma subjectividade tridimensional e corporizada (Blum e Nast, 2000). Isto implica para Lefebvre (1991), a deslocação conceptual de uma superfície de contemplação e espelhamento apolítica e de um Eu descorporizado, em que os ideais imagéticos são interiorizados passivamente, para a consideração das dinâmicas de espelhamento como processo activo que torna obscuros os mundos material e político, colapsados

[38] Na teoria lacaniana o poder do significante é um poder que irradia da alteridade ontológica dos objectos e das imagens, inscritos como estão numa complexa cadeia simbólica através da qual o significado opera.

ininterruptamente em espectáculo visual e requerendo crítica. O redimensionar dos processos lacanianos de espelhamento por este autor sustenta a análise dos processos da formação do sujeito na sua relação com o sujeito observador de uma complexa paisagem física e social na qual projecta a sua "coerência fantasmagórica". Isto porque para Lefebvre (1991:189), "a paisagem oferece a qualquer observador susceptível, uma imagem paralelamente verdadeira e falsa de uma capacidade criativa de que o sujeito (Ego) é detentor e que reclama como sua, durante um momento de maravilhoso auto-engano". O estatuto do "sujeito auto-enganado" privilegiado por Lefebvre, integra os diferentes graus de susceptibilidade humana a operar na relação material do sujeito com o mundo, pelo que os efeitos materiais e psíquicos deste efeito-ilusão que trespassa o acto de espelhamento potenciam o seu sentido de poder e coerência.

O apelo à análise dos processos de formação do sujeito, que tenham em conta subjectividades para além da superfície contemplativa de espelhamento do sujeito espectador, associam-se assim aos meios através dos quais o espaço é percebido, vivenciado e produzido através do corpo do sujeito, na sua relação com as forças sociais, políticas e materiais que excedem o domínio visual.[39] Os diferentes graus de susceptibilidade humana que integram a formação do sujeito na sua relação com o mundo material e simbólico podem ser avaliados pela coerência investida nas representações de paisagem que informam os diversos mundos culturais. Aqui, o acto de espelhamento e o efeito de auto-engano potenciam "o poder de sedução que irradia de todos os retratos" (Lefebvre, 1991:189) potenciando retroactivamente a descorporização do sujeito do mundo material e a corporização de uma ordem simbólica heteropatriarcal, e reduzindo-os (sujeito e mundo) a signos. Neste contexto,

> "(a)s nossas experiências do corpo são tratadas como um mero efeito do significante; subordinando-se o corporal ao linguístico. Diversos níveis de colapso espacial ocorrem simultaneamente, como resultado deste acto de subordinação; primeiro, o próprio espaço é reduzido a um efeito do significante em vez de deter um papel na criação de significado, em deter ele

[39] Para Blum e Nast (2000) a teoria lacaniana embora reduza o mundo aos seus próprios sinais bi-dimensionais, descreve claramente os efeitos da modernidade nomeadamente no que respeita à descorporização e redução espacial da vida às imagens e linguagem (signos bidimensionais), o que representa claros desafios teóricos para a investigação geográfica.

> próprio significado. Por outras palavras, o espaço torna-se parte da ilusão criada através de relações interpessoais em que os espaços entre os corpos não são mais do que projecções da experiência interna. (...) (n)egar o espacial como evento significante de primeira ordem leva à transformação também dos corpos em reflexões ou imitações de uma privilegiada realidade de *superfície* linguística." (Blum e Nast, 2000:201)

Contestando a "separação do signo e do mundo", autores como Baudrillard analisam aspectos associados à natureza do signo, nomeadamente pela premência de compreender o conteúdo significante de palavras e números que estruturam os próprios discursos científicos. Perspectivada como estrutura de significação que é reproduzida na prática social, a linguagem (verbal como visual) funciona como meio para afirmação da identidade cultural e como médium através do qual o significado inter-subjectivo é comunicado (Jackson, 1992).

As relações entre linguagem e subjectividade são ainda exploradas pelos pós-estruturalistas, nomeadamente no que respeita à indagação de uma suposta objectividade da linguagem dos discursos científicos[40]. Isto prende-se aliás, com a defesa da necessidade de estudo das diversas "políticas da linguagem", entendendo-se esta como prática que existe dentro das relações sociais de poder. Interpretando as complexidades da linguagem, diversos autores dedicaram-se a expor as fundações e os limites da teoria sobretudo desde 1980 e 1990. Isto em grande medida com recurso à análise discursiva e pela exploração da metáfora do texto. Perspectivada, como conjunto de práticas significantes comummente associadas à linguagem escrita, a noção de texto (como a de linguagem) tem vindo a expandir-se por forma a incluir outros tipos de produção cultural (Duncan, 2000). A incorporação de outros tipos de texto perspectivados como produção cultural com qualidades textuais, implicou uma expansão dos métodos de análise textual a outros domínios que não apenas os das Humanidades. Ao defenderem que a interpretação resulta da interacção entre o texto em análise e o contexto intelectual do intérprete, os métodos de análise textual de inspiração

[40] A linguagem é vista pelos pós-estruturalistas como o médium para definir e contestar a organização social e a subjectividade.

hermenêutica configuram uma vasta arena para a interpretação da vida social.[41] A difusão do modelo do paradigma textual para as Ciências Sociais prende-se com a pertinência dos estudos de autores como Paul Ricouer (1971) quem mostrou que o significado de um texto nunca é estável dada a possibilidade de diferentes interpretações por diferentes leitores e atendendo à mudança das circunstâncias de leitura que podem conduzir a reinterpretações de um mesmo texto. Neste quadro, também a acção e as instituições sociais se encontram abertas a um enorme número de interpretações (Duncan, 2000). Enfatizando as relações intrínsecas entre o domínio discursivo e textual e a vida social, Ricouer mostrou como o significado no discurso escrito é concretizado através da "inscrição", o que se aplica à concretização do comportamento recorrente sobre o ambiente construído. Texto e discurso articulam-se pois, para dar a conhecer o complexo tecido das construções sócio-culturais.

Entendidos como uma "série específica de representações, práticas e performances através das quais os significados são produzidos, ligados em rede e legitimados" (Gregory, 2000c: 180) os discursos estão materialmente implicados na conduta da vida social. Partindo do pressuposto de que os discursos são regulados, tendo o seu próprio regime de verdade, diversos autores iniciaram uma revisão da produção do discurso na cultura ocidental. Alcançando um corpo substantivo de trabalhos na década de 1990, este projecto despoletou um fértil debate em torno das histórias intelectuais que marcaram a visão científica moderna, explorando a heterogeneidade dos discursos produzidos e o modo como são corporizados em instituições e sujeitos. A este propósito, salienta Gregory (2000c), as teorias do discurso representaram uma parte importante na exposição das assimetrias de poder inscritas nos discursos geográficos contemporâneos, seja por se enfatizar o discurso como conhecimento aberto a

[41] Associada originalmente ao método hermenêutico de Wilhelm Dilthey, a análise textual tem-se desenvolvido durante o século XX por pôr em prática diferentes métodos como a semiótica, a análise discursiva e a desconstrução. O incremento de interesse na investigação hermenêutica verificada na última década encontra-se em grande medida associado à expansão da noção de texto, por forma a incluir outros tipos de produção cultural para além do texto escrito. Neste âmbito, é de salientar a importância da investigação hermenêutica das texturas da experiência visual, uma área que tem sido enriquecida pelo impacto das teorias semióticas da representação. Designada no mundo anglo-americano pelo "*hermeneutic turn*" no estudo da experiência visual e do fenómeno visual, esta nova linha de orientação é significativamente nutrida pelos desenvolvimentos recentes na investigação fenomenológica e crítica de arte, assim como pelas teorias social e cultural. A despeito da sua afiliação disciplinar, a análise hermenêutica vê-se largamente expandida por forma a integrar os múltiplos campos da experiência. Neste sentido, a hermenêutica designa uma atitude analítica relativamente ao campo da experiência, sendo abordada como um domínio sócio-histórico das práticas interpretativas.

contestação e negociação, seja por se reivindicar a condição performativa dos discursos como dimensões constituintes dos "objectos" de que falam. Encarados como vectores de ideologia legitimada pelas práticas intelectuais, os discursos são alvo de análise por parte de autores preocupados com a história cultural, que procuram denunciar a naturalização de uma visão particular do mundo e a hegemonia de perspectivas resultante da universalização de muitas dessas visões. Neste sentido, Denis Cosgrove e Mona Domosh chamando à atenção para a dimensão ideológica da ciência, defendem que "a reconstrução historiográfica da ciência moderna ocidental e a ideia de progresso enfatizaram os valores modernos de neutralidade e de uniformidade da natureza" (in Duncan e Ley (ed.), 1997:28). Tais valores devem pois ser entendidos enquanto criações históricas de culturas e formações sociais pertencentes a períodos temporais específicos. Desenvolvendo uma historiografia revisionista, Cosgrove e Domosh mostram como os discursos da Geografia moderna estão implicados em lutas pelo poder e domínio entre os grupos humanos, ao articularem processos de naturalização de significados que legitimam as distribuições de poder. Para eles, a "desconstrução pós-moderna da ideia de uma historiografia progressiva do conhecimento científico produz um relativismo que rejeita todas as formas de discursos totalizadores e nega qualquer possibilidade de construir uma metalinguagem para comunicação intelectual" (in Duncan e Ley (ed.), 1997:28). Neste âmbito, a problematização das relações entre discurso e representação configura outra das preocupações centrais para os autores que, na senda de Cliford Geertz (1973), perspectivam a cultura como texto para ser lido como "material escrito", defendendo que tais produções culturais são realidades materiais que não devem ser isoladas de outros aspectos da realidade social.[42]

Como conjunto de práticas através das quais os significados são constituídos e comunicados, as representações produzem e fazem circular significados por membros dos grupos sociais, os quais podem ser definidos como cultura (Barnes e Duncan, 1992: 1-18). Estes significados são baseados em representações do mundo que não só

[42] O autor chega mesmo a aludir a uma reconfiguração do pensamento social pela interpretação da vida social concebida como um texto (Geertz, 1983). As suas formulações devem no entanto ser interpretadas no quadro mais vasto do interaccionismo simbólico, teoria social que perspectiva o mundo social como produto social cujos significados são constituídos através da interacção social. Aqui, a vida social é entendida como uma "conversa" (Craib, 1984) e a linguagem é elemento determinante para a articulação dos significados culturais. Através dela acede-se à dimensão simbólica da interacção social e ao acto cultural de criação de significados. Directamente associado a esse "acto" está o mundo das representações.

reflectem a realidade mas ajudam a constituí-la. Entendendo a representação como uma prática activa e constitutiva que envolve relações de poder, diversos autores têm vindo a denunciar as representações unitárias e os modelos universalizantes sobre os quais se ergue uma boa parte das noções de diferença cultural. Encontrando-se sob intenso escrutínio, as políticas e poéticas da representação que integram os discursos científicos são alvo de análise, nomeadamente através de inúmeras abordagens auto-críticas das estratégias retóricas das próprias disciplinas académicas. Isto, porque o modelo dominante de representação em que assenta a tradição científica moderna está filiado nas teorias miméticas de representação que percorrem a tradição da racionalidade ocidental (Taussig, 1993). Ao reclamarem verdade universal para os modos de representação miméticos e para a "atitude natural" que subjaz estas teorias, elas colidem com os pressupostos veiculados pelas abordagens pós-modernas, sendo responsáveis por parte da crise de representações que se vive na actualidade. Como salientam James Duncan e David Ley (1997:4), "a 'atitude natural' é importada dos filósofos do Iluminismo para quem a linguagem e a imagística aparecem como médiuns perfeitos e transparentes através dos quais a realidade pode ser representada para compreensão". A esta ideia subjaz a noção de mimese, a ilusão de que é possível copiar a realidade ou parte dos seus objectos, pressuposto a que está associada a noção de "representação natural" (Taussig, 1993). A questão radica na possibilidade dada por uma cultura para perceber a diferença entre o mundo e as representações do mundo. Daí as questões morais e ideológicas levantadas pelas teorias miméticas de representação enquanto vector de conhecimento. Como referem Duncan e Ley, "a opacidade daqueles médiuns advém do facto de que não há um 'mundo visível' neutro e unívoco" (Duncan e Ley, 1997:4), pois o mundo apreendido por cada indivíduo já está informado pelo seu sistema de representações que apenas pode ser entendido como verdade parcial. Neste sentido, aquilo que é perspectivado dentro de cada quadro de representações, e que no pensamento ocidental é frequentemente designado por "realidade objectiva", deve ser entendido como "um campo epistemológico construído tanto linguisticamente como visualmente" (Jay, 1986: 182) resultante de uma relação entre um mundo empírico e um sujeito histórico.

Diversas orientações contemporâneas vivificam um ataque radical às teorias miméticas de representação. Rejeitam-se estas teorias e as oposições binárias que as

estruturam, por se revelarem perigosamente essencialistas na definição do Eu e do Outro cultural. Um dos grandes desafios a essas formas tradicionais de representação é o trabalho de autores que desenvolvem as suas práticas com base nos métodos hermenêuticos de representação, pois "a natureza interpessoal e intercultural destes métodos levanta grandes desafios à mimese dado que não é possível alcançar uma "cópia perfeita" quando o interprete está presente nessa cópia textual" (Duncan e Ley, 1997:3). Especificamente aquilo para que Duncan e Ley (1997) chamam à atenção, é para o modo como os autores que partilham a crítica hermenêutica da representação mimética descentram as *sites* donde emanam essas representações.[43] A ruptura com a tradição racionalista pelos métodos hermenêuticos de representação, contrariando a ideia de que o investigador é um mero gravador objectivo do "real", assenta na ideia de que o investigador deve reconhecer explicitamente e teorizar a *site* da sua própria representação, pois "cada objecto de conhecimento é um objecto para um sujeito" (Duncan e Ley,1997:8). Tomando formas diversas, estas estratégias desestabilizam as categorias de representação que estruturam aquilo que veio a designar-se pelo projecto do Iluminismo, nomeadamente a revolta contra o objectivismo, a racionalidade e as meta-narrativas. A ideia central é a de que "as culturas são compostas por códigos fragmentados e contestados de significado" (Duncan e Ley,1997:7), pelo que deve ter-se em conta os múltiplos sistemas de representação produzidos através da linguagem e dos discursos associados a cada prática social. Ao insurgir-se contra o racionalismo e o objectivismo estes posicionamentos críticos tentam isolar os focos de produção desses aspectos totalizadores dos discursos, enquanto produto de um Iluminismo oitocentista que celebra a universalidade de valores. Rejeitando as tentativas de ler o significado das sociedades contemporâneas a partir das suas estruturas económicas e sociais, tais aproximações enfatizam a análise dos sistemas culturais de significados. Como salienta Smith, tais orientações têm subjacente a ideia de que "o poder é exprimido e cimentado não apenas em estruturas sociais de grande escala, mas na fina teia da interacção social diária" (2000:490).

Como elemento crucial para a constituição e negociação de significados, a linguagem configura um terreno sobre o qual actuam conflitos diversos, tanto mais que por detrás de cada linguagem está um sujeito ou um grupo de sujeitos-vozes que lutam

[43] Neste sentido a hermenêutica é recodificada como mediação cultural.

para serem ouvidos. Por esta razão, a preocupação com a linguagem está hoje intimamente associada à preocupação com a ideia de "conhecimento situado" (Haraway, 2004) e com aquilo que Pierre Bourdieu (1990) definiu por "*habitus* linguístico" (a praxis humana da linguagem). Isto, num contexto em que as imagens adquiriram uma densidade tal que tendem a converter-se elas próprias em realidade (Debord, 1971), forçando a revisão do estatuto da imagem no âmbito da linguagem visual. Veiculando as tensões de uma sociedade que sensivelmente desde a década de 1970 se encontra sob um novo regime de compressão espácio-temporal (Harvey, 1989), a linguagem (nas suas mais variadas expressões) dá conta da mutação cultural e das práticas político-económicas associadas à emergência de modos mais flexíveis de acumulação de capital que caracterizam a experiência da modernidade tardia. De facto, se a simultaneidade na transformação das formas sob as quais experimentamos o espaço e o tempo caracteriza a lógica cultural das sociedades pós-industriais (Jameson, 1991), também aqui as relações ontológicas do sujeito e da linguagem são transformadas. Isto tendo em conta o estatuto da imagem no quadro de uma "economia política do signo" que cria e põe em movimento a hiper-realidade (Baudrillard, 1974). E aqui, os lugares sobrepõem-se para configurar o espaço dromoscópico de Paul Virilio, objectivando um gigantesco e psicadélico palimpsesto em que já não se encontram cópia ou original.

Reflectindo uma miríade de contaminações figurativas, o sentido de lugar emerge na actualidade de uma complexa rede de relações que é estabelecida entre o espaço-tempo das diferentes práticas quotidianas e o espaço-tempo da narrativa artística moderna (plasmada pelos media). Daqui se reconfigura a experiência da realidade material imediata e do ambiente "natural" em que se movimentam os sujeito e em que operam as suas subjectividades residuais. Neste contexto, de um espaço saturado por fluxos, um espaço constituído por uma miríade (incomensurável porque fugaz) de lugares sobrepostos (reais e virtuais), já não estamos perante a ideia de um sujeito centrado que detém a capacidade de usar a globalidade dos médiuns que se encontram à sua disposição e em torno dos quais se estrutura a sua experiência. Antes, estamos perante a evidencia de um espaço que dissolve o sujeito na experiência de observação, convertendo o seu corpo (aquilo que Adrienne Rich designa poeticamente como "a sua geografia mais próxima") em arena de vigilância. Um espaço que é produzido no seio de uma sociedade que institui *ad nausea* o espectáculo mediático, e que é dominada (e

domina) pelo poder da visualidade, na sua relação com a força de persuasão ideológica dos media (Baudrillard, 1974). Neste quadro circunstancial em que a movimentação de cada corpo-imagem dentro do hiper-espaço determina as novas configurações do desejo, a formação do sujeito vê-se redimensionada, pois longe de se constituir com base num processo de identidade única, um sujeito fragmentado e descentrado afirma-se pela sua multidimensionalidade. Encontramo-nos assim, no centro da segunda linha forte de exploração dos pós-estruturalistas, o desenvolvimento da crítica ao sujeito racional humanista e o anti-fundacionalismo.

Através da crítica anti-humanista ou, se quisermos, da crítica a uma ideologia essencialista assente sobre os três grandes continentes da Razão (matemática, física e história) e perspectivada como fonte de autoridade e de legitimação da modernidade, autores como Louis Althusser mostram que o "sujeito racional", em torno do qual o humanismo se organizou, não é tanto o produto de uma lógica abstracta (como se fez crer), mas de uma história conflituosa da Razão. Nesta senda, a proposta anti-humanista radica precisamente em retirar o sujeito humano do lugar central em que o projecto do humanismo o tinha colocado, livrando-o dos traços de essencialismo. Como salienta Derek Gregory (2000a: 27), a crítica anti-humanista visa "deslocar o 'sujeito humano' do seu lugar central dentro dos projectos convencionais de interpretação e conhecimento, levantando questões de consciência, constituição da subjectividade e de produção da acção". Alicerçado sobre uma ideologia que suprime as múltiplas maneiras em que o ser humano é construído, e que celebra uma epistemologia centrada no sujeito racional e nas suas capacidades intelectuais, o humanismo estriba na ideia de que a vida social é o produto de uma acção humana criativa e consciente. Defendendo que o sujeito do humanismo é uma ficção e como já referimos, aquilo que as teorias pós-estruturalistas mostram é que esta figura assenta numa construção "que promove e privilegia simultaneamente um sujeito branco, masculino, burguês e heterosexual, como norma" (Rose, 2000:363). Dois efeitos irradiam directamente desta construção cultural; por um lado, uma complexa articulação entre as operações do poder e do desejo participam inequivocamente na construção de diferentes posições do sujeito e na capacidade de acção e, por outro lado, os privilégios concedidos às intenções (do sujeito racional) ocultam o significado do inconsciente na produção da vida social (Gregory, 2000a). Assim, os debates em torno da acção humana interceptam com os debates sobre

a própria constituição do sujeito, desembocando na possibilidade de identificar múltiplas posições do sujeito competindo entre si.

Desafiando a validade do conhecimento baseado num sujeito racional em torno do qual o humanismo se articula, tais debates voltam-se contra a ideia de um sujeito unificado, cognoscente e racional em torno do qual o conhecimento "válido" deve ser organizado. Constituída na intercepção de diferentes linguagens e discursos, a produção de subjectividade é tema central dos debates pós-estruturalistas, empenhados na contestação das versões humanistas/fenomenológicas da formação do sujeito que assumem este processo como adquirido pela experiência. Isto porque, nestas versões, "(o) Homem, (...) está no centro do mundo, e para ser totalmente humano, tem a responsabilidade ética de actuar autonomamente, para reivindicar a sua acção" (Pratt, 2000b:802). Defendendo a interpretação da subjectividade como um processo contínuo e uma arena de conflito e de contradição, as versões anti-humanistas "descentram o sujeito, pois interpretam a subjectividade como uma ideia regulatória e questionam a capacidade e a autoridade dos indivíduos para dirigir a sua acção de forma auto-consciente e autónoma" (Pratt, 2000b:802). Directamente relacionado com a questão da formação do sujeito está o debate em torno das questões de identidade. O debate que se anima em torno destas questões coloca-as numa posição central dentro do conjunto das teorias pós-estruturalistas que perspectivam a formação do sujeito como um efeito das relações de poder, e que, não obstante a sua diversidade, partilham a ideia de interligação entre as fronteiras que definem identidade e os processos de (des)identificação. Como sugere Pratt (2000b:803), "ao serem ambivalentes, os discursos estruturam as identidades sem as determinarem", pelo que "é na disjunção entre várias posições de sujeito que a acção pode ser localizada" (2000b:803). Daí a crítica pós-estruturalista à hetero-normatividade dos discursos e às posições que perspectivam as identidades como estáveis e "coerentes".

Salientando o papel da desconstrução,[44] enquanto método que percorre uma parte significativa das abordagens pós-estruturalistas, a autora sugere que este "oferece uma perspectiva inversa do modo através do qual a identidade é sempre definida em relação

[44] Juntamente com a análise de discurso, a genealogia e a performatividade, a desconstrução é uma das estratégias usadas pelos pós-estruturalistas para pôr em questão ideias recebidas e práticas dominantes, tornando visível o seu poder e criando abertura para a emergência de formas alternativas de poder e prática.

a, e habitada por aquilo que não é" (2000b:803). Reconhecer as exclusões que fundam qualquer identidade e a necessidade de não perder de vista este processo de construção de fronteiras é tarefa primordial para uma parte significativa dos autores pós-estruturalistas e, muito especificamente, aqueles mais associados ao método desconstrutivista. O método desconstrutivista de análise textual, comummente associado ao filósofo francês Jacques Derrida, radica na intenção de questionar a coerência e a "realidade" de cada "texto", das produções eruditas às populares, desafiando a sua aparente estabilidade e o seu efeito-verdade.[45] Ao desconstruir a possibilidade de narrar verdades coerentes e únicas, exibindo elementos do texto passíveis de demonstrar as contradições inerentes à sua construção, este método revela a inconsistência estrutural das teorias que advogam sentidos universais. Como refere Trevor Barnes (2000:155), "a desconstrução revela subversivamente o que está internamente escondido, permitindo pôr em causa as bases logocêntricas da filosofia moderna orientada ela mesma para uma ordem específica de significados". A desconstrução dos critérios fundacionalistas sobre os quais assenta a produção do conhecimento ocidental moderno é por isso uma das preocupações fundamentais dos pós-estruturalistas. A ideia que se pretende desestabilizar é a de que existem fundações fixas e definitivas que garantem a verdade de um determinado conhecimento reclamado como legítimo. Grande parte das teorias modernas são para os pós-estruturalistas teorias fundacionalistas, pois são orientadas por uma ordem de significados que se pressupõe pré-existente ou existente em si mesma, como uma essência ou uma presença inerente ao próprio fenómeno em estudo. Daí Derrida (1967) defender que essas teorias são percorridas por uma "metafísica da presença" que lhes proporciona uma matriz de certificação a partir da qual o

[45] Implicada com o projecto politico de criar espaços de "heterogeneidade radical", Derrida (1967) desenvolveu uma estratégia desconstrutiva orientada para o repensar da diferença para além do domínio das estruturas hierárquicas e binárias. A sua reavaliação dos termos subordinados opera no sentido de uma reversão dos fluxos culturais de avaliação. Isto pela revelação dos significantes que operam para a estabilização das relações de diferença, pela dissolução das fronteiras entre termos (enfatizando a sua similaridade), e pelo enfatizar do modo como o "outro" excluído (ausente) se encontra profundamente implicado com a identidade primária do "termo maior" endereçado (presente). Neste sentido, a desconstrução enfatiza os momentos de contradição e irresolução de um texto, apontando a profunda dissonância do significado que percorre um sistema de diferenciação. Trata-se pois de enfatizar a inabilidade de qualquer sinal para incorporar na totalidade um significado essencial, tendo em conta que o próprio significado é criado e recriado por textos e contextos específicos. Aquilo que Derrida conseguiu mostrar com recurso à desconstrução, foi a própria fragilidade do significante, e a impossibilidade de sustentação de um "termo maior" para fixar conceitos a significantes particulares, dado o próprio carácter do significado sempre em processo.

conhecimento é aceite como legítimo[46]. Tais sistemas fundacionalistas garantem que o conhecimento adquirido reflecte o mundo de acordo com as construções teóricas que os legitimam. As oposições binárias, por exemplo, são consideradas como fundações de uma metafísica da presença que veio a saturar o pensamento ocidental. Neste sentido, o conceito de *situatedness* (Haraway, 1991), associado à ideia de que todo o conhecimento é corporizado e parcial, por isso "situado", ajuda a problematizar os limites dos modelos e teorias modernas, proporcionando um conhecimento mais contingente do papel da cultura no seio destas construções.

Alicerces daquele conjunto de sistemas fundacionalistas são as grandes narrativas que suportam o pensamento ocidental. No seu esforço desconstrucionista, Jean-François Lyotard sustenta que a modernidade se legitima a si mesma através do apelo a uma variedade de metanarrativas, tais como a emancipação de um sujeito colectivo da história, a libertação da humanidade da superstição através da racionalidade do Iluminismo, a missão histórica de realização da democratização universal e do liberalismo transnacional, assim como a marcha da razão instrumental e da tecnociência (Lyotard, 1993). A este propósito, Gregory sublinha que em nome das operações da Razão as "meta-narrativas têm sido impostas sobre a história humana para purgá-la das suas especificidades, apresentando os eventos históricos como uma progressão continua, orgânica e homogénea em direcção ao presente" (in Duncan e Ley,1997:286). Como grandes narrativas que são, as "metanarrativas totalizam o campo dos eventos organizando a sucessão de ocorrências em termos de revelação de um significado essencial. Elas são grandes narrativas que procuram "colocar um fim ao trabalho de narração pela revelação da verdade singular na pluralidade das 'pequenas narrativas'" (Doel,1999:66). Por isso Lyotard, denuncia a injustiça totalizadora das metanarrativas e a forma como estas podem desvalorizar a especificidade dos eventos, salientando que:

[46] Como prática de leitura, a desconstrução é desenvolvida por forma a contrariar o logocentrismo ou metafísica da presença que percorre o pensamento ocidental. Identificado por Derrida, como o padrão ocidental de produção de significado através de uma estrutura binária de positivo e negativo, o logocentrismo encontra-se associado a um conjunto de "leis" que nos dão os objectos/identidades como estáveis, circunscritos e constituídos por negação. Este é um padrão assente na dicotomia presença/ausência dado a própria estrutura binária estabelecer uma relação de oposição e exclusão entre dois termos. Tal estrutura e oposição encontra-se associada a uma metafísica de avaliação em que presença, positividade e ser, se contrapõem a ausência, negação e não ser-devir. A reavaliação do termo ausente ou subordinado dentro desta hierarquia binária é alvo da desconstrução.

> "as grandes narrativas aparecem como estruturas discursivas onde o papel da significação organiza objectos de conhecimento em representações conceptuais. (...) Em contraponto, as pequenas narrativas são figurativas, (...) abrindo as estruturas discursivas a uma experiência da diferença, heterogeneidade, singularidade e multiplicidade, a qual não pode ser integrada, submetida ou racionalizada pelo quadro da representação" (Lyotard, cit. Doel, 1999:67).

Fazendo apelo à "descancerização" das práticas teóricas através da libertação das pequenas narrativas, Marcus Doel (1999) explica que estas não são fragmentos discretos de uma grande narrativa, mas uma figura deformativa que resiste à incorporação e através da qual os eventos (e a acção) tomam lugar.

Ao questionar as grandes narrativas através das quais o pensamento moderno se afirmou, o pós-estruturalismo vem evidenciar os princípios hegemónicos sobre os quais assentam os mecanismos de produção do conhecimento; totalização, unificação e comensurabilidade. Para aquele autor, estes são modos de impor a resolução da diferença, da heterogeneidade e da alteridade. Tais modos, radicam frequentemente nos métodos de ver e representar o mundo em que vivemos, os quais têm subjacente relações muito próximas entre os regimes de poder e conhecimento. Daí a hostilização por parte de autores como Michel Foucault aos regimes de conhecimento que irradiam do Iluminismo ocidental, regimes encarados como despóticos que vieram promover uma saturação da vida pela razão, fomentando a classificação e regulação de todas as formas de experiência. Explorando as relações entre os regimes de poder, verdade e conhecimento que se afirmaram dominantemente na cultura moderna, e desenvolvendo métodos que denomina por genealogia e arqueologia do conhecimento, o autor mostra que a moderna filosofia do humanismo assenta metafisicamente numa imagem de humanidade universal.[47] Uma filosofia que é constituída com base nos valores e ideais

[47] Implicado com o projecto de examinar como determinados conhecimentos e significados se tornam normalizados e aceites como Verdade, Michel Foucault desenvolveu um método de análise de discurso que envolve a análise crítica das violências accionadas por qualquer teoria ou sistema de conhecimento, assim como a análise genealógica dos processos, continuidades e descontinuidades através das quais um discurso foi gerado. Examinando aquilo que cada discurso exclui, proíbe e nega, por forma a mostrar como os discursos podem gerar sujeitos, o autor explorou o modo como a multiplicidade e proliferação de discursos criam sujeitos capazes de resistir ao poder nas suas formas dominantes assim como de reconstituir o poder de modos diversos. Através da análise genealógica, Foucault pôs a descoberto as teias de interacção que ligam poder, verdade e conhecimento, desafiando a

emancipatórios do Iluminismo, tornados alicerces ideológicas para uma disciplina normalizadora que impõe uma identidade "apropriada" aos indivíduos modernos (Peet;1998: 200). As suas escavações em torno do papel do espaço na constituição da vida social, assentam em grande medida na análise da visualidade, entendido o regime scópico da modernidade como construção que legitima os regimes de verdade, poder e conhecimento que se afirmaram neste período.

Partindo da assumpção de que "aquilo que é visível nunca é inteiramente visto" (Foucault, 1986:110), o autor indaga a "ambivalente espacialidade" da vida social como modo de contestar as finalidades totalizadoras dos discursos teóricos modernos. A sua ênfase na espacialidade prende-se com a vontade de compreender uma *société disciplinaire* que incorpora uma estratégia de vigilância sistemática conduzida através de uma detalhada divisão do espaço associada aos movimentos de integração e diferenciação (Deleuze, 1988). Indagando a construção do espaço social em termos de "espaços de visibilidade", o trabalho de Foucault representa uma contra-estratégia de subversão das estratégias de poder que se alojam nessa espacialidade. Através dele, o autor mostra como as coisas são tornadas visíveis e são dadas a ver; "somos rodeados por espaços que ajudam a formar as evidências dos modos como nos vemos a nós próprios e uns aos outros" (Foucault, 1986:110). Tal contra-estratégia passa assim por uma tentativa de desvendar as relações entre o "visível" e as inscrições de poder e da prática do poder no e sobre o indivíduo, bem como pela tentativa de desnaturalização dos discursos modernos que articulam os diferentes "campos de poder". Indagando o "imperativo de conexão entre 'poder' e 'conhecimento' e através de uma genealogia de *assujetissement* – no duplo sentido de 'sujeição' e 'subjectificação'" (Gregory, 1994:330), o autor desvela as práticas localizadas de repressão como forma de esgrimir uma atitude de resistência à lógica disciplinar da racionalização. A sua análise do espaço como uma genealogia do sujeito prende-se, portanto, com a tentativa de activar as arenas de contestação a essa mesma lógica, e isto como dimensão constitutiva de uma política do espaço decorrente de lutas localizadas contra técnicas específicas de poder (Gregory, 1994). Um poder que, para o autor, se encontra incrustado na vida quotidiana e que "categoriza o indivíduo, marca-o pela sua própria individualidade, prende-o à sua

---

universalidade e a "verdade" do significado pela desnaturalização de termos e ideias que as torna visíveis como construções discursivas.

própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade que ele tem de reconhecer e que os outros tem de reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos" (Foucault, 1982:212).

Questionando a história de descorporização do espaço que marca a cultura ocidental moderna, a problemática do sujeito em Foucault associa-se à necessidade de "promover novas formas de subjectividade pela recusa deste tipo de individualidade que nos tem vindo a ser imposta à séculos" (Foucault, 1982:216). O mapeamento cognitivo do poder operado pelo autor, põe em evidência a relação entre a sobrevivência do capitalismo e a criação de uma espacialidade instrumental e mistificada protegida de uma visão crítica. Tal espacialidade que proliferou no mundo ocidental moderno encontra-se directamente associada à construção de dispositivos espaciais específicas. Defendendo que a "disciplina procede da distribuição dos indivíduos no espaço" (1977:19), Foucault mostra o papel das relações espaciais nas complexas manobras do discurso, conhecimento e poder. A sua exploração das histórias e dos espaços da alteridade social foca os microespaços através dos quais o poder paralelamente se constitui e difunde, desvelando o "poder disperso e intersticial, como uma grelha de corpos e de um padrão ramiforme de controlo" (Baudrillard, 1987:38). Representando um contributo inigualável para a compreensão da forma como as operações de poder proliferam através de uma geometria espácio-temporal das instituições e da sociedade no seu conjunto, o encontro teórico de Foucault com o espaço assegurou bases filosóficas e metodológicas para a exploração da perspectiva do Outro na constituição da espacialidade da vida social.

Significando ela própria uma irrupção da alteridade no âmbito da interpretação do espaço (a par dos contributos de autores como Lefebvre e Lacan), a perspectiva foucaultiana questiona os projectos intelectuais modernos que impõe uma ordem fundamental (racional) para os fenómenos e eventos perspectivados dentro de "grandes unidades" temporais. Por isso persegue o desvelar das estratégias ontológicas e metodológicas associadas à prática daquilo que designa por "história total", como forma de desvendar a coerência dos discursos modernos que impõe medidas de ordem que permanecem estranhas aos detalhes e diferenças da história em tempos particulares e em lugares específicos. Donde a sua ênfase nas posições de poder associadas às disciplinas científicas. Ao reclamar a análise do espaço para a teoria social crítica, Foucault

concretiza um verdadeiro ataque à história total, um projecto intelectual moderno que visa "reconstituir o conjunto da forma de uma civilização" (1972:9). E fá-lo, apelando à necessidade de ter em conta os espaços e os lugares empíricos da vivência social. Para Chris Philo (2000), este apelo de Foucault prende-se com a preocupação de desenvolver uma forma geográfica de olhar para o mundo, uma forma que suplante as aproximações convencionais alicerçadas sobre a ideia de temporalidade. Dentro desta forma, a ênfase recairia sobre a necessidade de desenvolver uma sensibilidade para aquilo que Foucault designa por "espaços de dispersão", um tipo de "espaços em que as coisas proliferam de maneira selvática e ao mesmo 'nível' umas das outras" (Philo, 2000:207). Através deste espaçaos, detonam-se as relações hierárquicas postas em jogo pelo capitalismo avançado, por forma a que "o essencial" definido no quadro destas relações e que determina a forma como vemos o mundo seja dissolvido.

Ocultando conflitos e contradições significativas que articulam as vidas dos "indivíduos históricos 'reais'", a história total opera pela imposição de um "coração central" para o mundo social, argumenta Philo (2000), impondo um centro de onde irradia um sistema homogéneo de relações que parece tudo governar. Por isso, Foucault propõe uma concepção alternativa de história, uma visão do mundo que dê conta dos espaços de dispersão. Contra o total, o universal e o eterno o autor propõe o particular, o local e o específico, e nesta tentativa de captar a ontologia da vida social, "construída por verdades discretas e aparentemente insignificantes" (Foucault, 1986:76), o espaço e o lugar surgem como fontes de fragmentação. A ideia da homogeneidade dos eventos que é veiculada na relação com grandes unidades de tempo pré-definidas, configura preocupação central no projecto de Foucault, o qual tem subjacente um ataque pluralístico e multifacetado às instituições, técnicas e discursos da "repressão organizada" (as tecnologias do poder). Assim endereça o autor complexas tecnologias sustentadas por uma grelha de poder disciplinar (uma grelha de corpos no espaço), uma forma especificamente moderna de poder disposto através de estratégias capilares e difusas que nutrem uma espacialidade muito específica.

Implicado com a subversão de uma técnica de poder especificamente moderna, Foucault mostra a relação entre tipos específicos de racionalidade, conhecimento e formas de subjectividade, relação que se encontra sintetizada na ideia de "olho vigilante" como técnica de controlo do indivíduo nas modernas sociedades. Esta ideia

decorre, em grande medida, das suas escavações em torno da lógica de visibilidade panóptica. A sua exploração do modelo de Bentham (um desenho prisional) e da metáfora do *panopticon* como "maquina normalizadora" (que propicia a separação espacial dos indivíduos), abriu caminho para uma nova compreensão do exercício de poder e controlo do indivíduo na sociedade moderna. Mostrando o que está por trás do espaço aparentemente amorfo da sociedade transinstitucional, o autor expõe as irrupções de poder disciplinar que estruturam esse espaço e a sua relação com as lógicas da visibilidade. E isto pela demonstração de uma relação "panóptica" de sujeito/objecto que passa por uma tecnologia específica de observação em que a modernidade se especializou, a qual tem subjacente a normalização do comportamento pelo controlo da transgressão-desvio-regularidade. Através de inúmeras tecnologias da visão o exercício do poder, que persegue a concretização dos fins sociais servidos pela normalização, é efectuado sem a exposição das autoridades. Donde o poder do panóptico, o modelo de uma máquina espacial-visual (uma máquina prisional) que reúne

> "um objecto humano completamente visível, distinguível, e precisamente punível, e um sujeito autoritário anónimo, unificado, infalível e omnisciente. O último exerce o poder preventivamente com a maior eficiência económica e política, enquanto que o objecto humano é levado a acreditar que ele só exerce o privilégio da escolha e carrega o fardo da responsabilidade." (Hanna, 1997:348)

O estudo por Foucault das instituições dedicadas à normalização do comportamento humano por confinamento espacial, prende-se com a análise dos mecanismos de controlo social que irradiam das mais diversas instituições e indivíduos e que os liga a outras instâncias de controlo como o sistema legal e o sistema militar. Neste sentido, o panopticismo é perspectivado como forma de controlo social em que esse controlo é alcançado pela observação e vigilância dos indivíduos e pela sua segregação espacial. A força da metáfora do "prisioneiro panóptico" prende-se por isso com o sentido de autoridade anónima que subjaz as diversas superfícies de visualização que potenciam o auto-controlo do indivíduo e a manutenção da "normalidade" social. Por essas superfícies espaciais de confinamento e visualização passa, segundo Foucault, o

controlo da sociedade moderna, por isso para si, "a história escrita dos espaços é uma história de poderes (1980:149). O desvelar das formas modernas de exercer o poder, a compreensão do conceito de visibilidade e o seu papel na manutenção da "normalidade" e no controlo do indivíduo na sociedade moderna, associam-se deste modo à compreensão das relações espaciais em articulação com as tecnologias de poder, verdade e conhecimento.

Como contra-estratégia a estas tecnologias, Foucault propõe um método através do qual se imagina "um espaço hipotético (ou plano) ao longo do qual todos os eventos e fenómenos relevantes para um estudo estão dispersos" (1986:137) e não verticalmente hierarquizados de acordo com uma ordem que lhes é teoricamente imposta do exterior. Daqui se vislumbra o tratamento do espaço e do lugar nas suas histórias de alteridade social, nas quais a identificação de uma ordem para análise irradia do acto de "ter em conta uma miríade de coisas dispersas ao longo de um plano para depois lhes descobrir uma ordem, que é para o autor uma ordem que reside "nas próprias coisas" e que se prende com "um estado do ser que dá às coisas o seu peso ontológico" (1986:137) e que as deixa ser vistas pela "virtude do seu ser". Deste modo, a aproximação conceptual e metafórica de Foucault aos espaços de dispersão é encaminhada ao longo da sua obra para a captação daquilo que designa por "geografias substantivas". E isto ocorre, pela passagem da tentativa de compreensão das relações espaciais articuladas por um modelo geométrico de panopticismo,[48] para a interpretação dos conteúdos de um "espaço heterogéneo" (Foucault, 1986) em que se desenvolve a vida social e histórica, um espaço constituído por uma miríade de detalhes e lugares absolutamente não sobreponíveis e não hierarquizáveis onde se enunciam as irrupções do Outro.

A preocupação do autor com os espaços de dispersão encontra-se portanto associada à preocupação com as geografias substantivas da vida social, tendo contribuído a sua teoria para uma recolocação da teoria espacial nas Ciências Sociais. Neste sentido, a teoria foucaultiana abriu novas possibilidades para a exploração daquilo que Baudrillard (1987) designa pela "geografia das coisas". Para um autor como para outro, este "modo geográfico de olhar o mundo social (resulta) das suas dúvidas relativamente às grandes certezas de ordem, coerência, verdade e razão" (Philo, 2000:231) implícitas nos grandes

[48] Que tem subjacente o "princípio de inspecção" do Panopticon de Bentham entendido como metáfora das instituições disciplinares que detém o poder de controlo do indivíduo nas sociedades modernas.

movimentos intelectuais modernos. A suspeita relativamente às grandes teorias totalizadoras e a tentativa de activação das geografias substantivas que incorporam os diferentes mundos sociais, caracterizam aquilo que tem vindo a designar-se por atitude ou sensibilidade pós-moderna, informando um novo imaginário geográfico em que "os detalhes e a diferença, a fragmentação e o caos, substância e heterogeneidade (...) (se articulam em resposta a uma) preocupação sustentada com a geografia das coisas mais do que com o evocar das geometrias formais da ciência espacial" (Philo, 2000:231). Afirmando-se em reacção ao carácter totalizador e ortodoxo das epistemologias políticas modernas, o carácter subversivo das geografias substantivas de Foucault tem subjacente a preocupação emancipatória com a irrupção do Outro, para além das geografias convencionais. A alteridade intencional do seu programa político-intelectual e a sua preocupação com os "Outros espaços",[49] alinha com as propostas de autores como Henri Lefebvre (1991) que estribam a sua análise na produção social dos espaços vivenciados da existência e na ideia de que "*il y a toujours l'Autre*" (uma terceira possibilidade – a de *um Outro* - que rompe os termos da lógica fechada da dialéctica pela fracturação do sistema dicotómico). Tais propostas irradiam da preocupação com o revigorar da consciência espacial e subjectividade, da consciência de que "a espacialidade da vida humana, o fazer das geografias humanas, o nexo do espaço-conhecimento-poder (...) contêm as fontes de uma continuada opressão, exploração e domínio" (Soja, 1999:277). Especificando as operações do espaço enquanto ideologia e analisando o exercício espacial do poder como construção e conquista da diferença, o trabalho destes autores pós-estruturalistas, ainda que diferente em inúmeros aspectos, exprime um posicionamento crítico radical pela sua enorme abertura a um Terceiro-espaço.

Decorrente da tentativa de aplicação de um método crítico aos modos como pensamos e praticamos a produção do espaço, e na senda do projecto político-filosófico de Lefebvre de espacialização do pensamento dialéctico, a formulação do conceito de Terceiro-espaço prende-se com a implementação daquilo que Soja designa por "*critical thirthing-as-Othering*" (Soja, 1996). Neste quadro, o Terceiro-espaço é paralelamente;

[49] *Des espaces Autres* e as "heterotopologias" é de onde se processa a exploração de geografias paradoxais não capturáveis através da cartografia convencional.

> "(1) uma forma distinta de olhar, interpretar e actuar para mudar espacialidade da vida humana (...); (2) uma parte integral, ainda que frequentemente negligenciada, da trialéctica da espacialidade (...); (3) a perspectiva espacial mais abrangente, comparável em alcance às formas enriquecidas da imaginação histórica e sociológica; (4) um ponto de encontro estratégico para animar a acção política colectiva contra todas as formas de opressão humana; (5) um ponto de partida para novas e diferentes explorações que possam mover-se para além do 'terceiro termo' numa procura constante de outros espaços" (Soja, 1999:270).

Os percursos de abertura de um Terceiro-espaço (espaço vivenciado) como forma de ampliar o alcance e a substância da imaginação geográfica, devem-se em grande medida ao trabalho dos autores pós-estruturalistas que lançaram as bases de uma geografia inerentemente transdisciplinar. Através dos seus trabalhos, o espaço passou a ser reconceptualizado no quadro de uma "turbulenta espacialidade" (Gregory, 1998), articulando o "mental" e o "material", e afirmando-se como produto de inter-relações, como esfera da possibilidade de existência de diferentes vozes e de co-existência de distintas narrativas (Massey, 2000). Para a Geografia Cultural contemporânea, este era um desafio demasiadamente apelativo; por esta razão (a acusada ênfase no espaço e espacialidade), pela natureza pluralista das propostas, as quais se coadunavam entre outras com as necessidades revisionistas e operativas destas novas orientações, e ainda pela ênfase na cultura, inerente a estas teorias sociais. Deste modo, ao movimento de perspectivação do social pelas lentes do espacial, acrescentou-se assim uma tendência para a perspectivação do social (por refracção) através do cultural (Jackson, 2003). Em vez das convencionais oposições entre o social e o cultural, o material e o simbólico, discurso e prática, enfatiza Peter Jackson, mostra-se como "os significados simbólicos se encontram inscritos em contextos materiais específicos, definidos por desiguais relações de poder, (e) estruturados por noções culturalmente mediadas de diferença social" (2003:39). Enfatiza-se, portanto, a necessidade de perspectivar as questões de ordem cultural e social através das lentes do espacial, ou, se quisermos, de reconhecer o potencial das análises que exploram as relações recíprocas e de mútua constituição entre sociedade, espaço e cultura.

Constituídas espacialmente, as relações sócio-culturais são perspectivadas transnacionalmente tendo em conta os novos nexos local-global. Acompanhando as profundas transformações contemporâneas tanto no que respeita ao mundo objectual como na disposição do sujeito, a Geografia Cultural contemporânea debruça-se sobre as paisagens da prática cultural da *pastiche*, analisando a sua intertextualidade, e explorando as lógicas espaciais de superfícies, imagens e simulacro que formam a textura do mundo contemporâneo. Muito para além do estudo das culturas campesinas ou das formas de uma cultura erudita que o primeiro modernismo esgotou, a Geografia Cultural desenvolve agora perspectivas relacionais sobre identidade e espaço, as quais evidenciam a necessidade de suplantar aproximações convencionalmente "descorporizadas à subjectividade humana" (Moss e Dick, 2003). Manifestando a necessidade de explorar o papel do espaço no que respeita ao propiciar de contextos para interpretação do significado cultural de identidades diferentemente corporizadas, esta subdisciplina preocupa-se também com aspectos como o modo como a produção estética foi integrada no processo de mercantilização e na cultura de consumo nas sociedades ditas pós-modernas. Mais do que enfatizar o dualismo modernidade/pós-modernidade, os geógrafos culturais vêm-se implicados na tentativa de superação de qualquer tipo de dualismos (ex. social/cultural), explorando e pondo em contacto abordagens que possibilitem essa superação. Mas estes preocupam-se ainda com o modo como a experiência de paisagem é articulada e articula indivíduos e grupos num período em que se discute a necessidade de traçar um "sentido de lugar mais progressivo ou global" (Massey, 1995). Isto tanto no que respeita à componente simbólica como à sua forma inerte objectual. Analisar a estética destas políticas espaciais, aquilo a que Fredric Jameson (1984) chama uma estética do "mapeamento cognitivo", é um aspecto central destas novas orientações, implicadas na tentativa de compreender as problemáticas espaciais num período de globalização e num momento em grande medida marcado pela fragmentação e pela múltipla subjectividade. Um momento em que a urbaneidade e o mundo metropolitano funcionam como vectores determinantes para articulação de todo um simbolismo que irradia das formas culturais hegemónicas do presente.

Nas suas mais diversas expressões contemporâneas, a Geografia Cultural vê-se contaminada e reequaciona aspectos cruciais das teorias introduzidas na Geografia

Humana por autores como Michael Dear, David Harvey e Edward Soja, as quais ajudaram a desvelar as narrativas ocultas do espaço subjacentes à teoria social do século XX. Nestas, tempo e espaço são articulados conjuntamente numa dialéctica sócio-espacial em que as noções de espacialidade e Terceiro-espaço são perspectivados como conceitos chave de um pensamento e imaginação críticos. Deste modo, as conceptualizações em Geografia Cultural integram uma noção de cultura que não é super-estrutural nem essencialista, apelando à exploração de temáticas cujos eixos se objectivam em torno da diferenciação social, da construção do lugar e identidade, da construção social da natureza, do pós-colonialismo e das questões de género (Philo,1991). A análise do modo como as relações espaciais articulam poder e conhecimento, gerando paisagens culturais específicas e produzindo complexas instâncias de alteridade, é por isso uma das vias mais explorada por estes geógrafos, para os quais os debates sobre as representações da Geografia moderna são prioritários.

Denotando uma reacção ao pensamento científico moderno e o abandono da crença iluminista no progresso histórico da modernidade, a Geografia Cultural contemporânea desenvolve uma reinterpretação crítica do racionalismo entendido como apelo à verdade universal. Rejeitando as assumpções modernas de coerência e causalidade, diversos geógrafos manifestam hoje o seu cepticismo relativamente às crenças filosóficas do Iluminismo oitocentista sobre as quais assenta a ciência moderna e respectivas formas de produção do conhecimento e representação do mundo. Deste modo, vai sendo plasmada na subdisciplina uma sensibilidade pós-moderna implicada com a revisão das categorias modernas de conhecimento. Como salienta Georges Benko (1997), o conjunto de características que informam as ideias de modernidade e pós-modernidade funcionam como uma espécie de regras canónicas usadas para exprimir processos conflituais de mudança, afirmando-se através delas regimes culturais específicos. Actuando como "*idées forces*" e ideologias dominantes, afirma este autor, tais designações estão associadas a uma crise histórica de estruturas, exprimindo ambiguamente a própria crise de civilização e do conhecimento que se vive no presente. Tal crise parece estar profundamente relacionada com o fim do projecto histórico-científico da modernidade e com a rejeição da sua estruturação normativa do espaço e do tempo. De facto, a aceitação da ruptura com as lógicas da modernidade provocou (e paralelamente parece resultar de) uma acusada crise de representações no mundo

contemporâneo, bem como o repensar das relações entre espaço, sociedade e cultura. Mas essa crise encontra-se também associada para diversos autores, a uma "crise do imaginário moderno" (Nogueira, 1997), uma crise que resulta da fractura do sujeito no âmbito do significante, assim como da sua aparente fragmentação, sob o efeito daquilo que Humberto Eco (1989) designa pela "guerrilha mediática", e de um mundo dominado por imagens que colonizam o nosso inconsciente. É da conexão entre o imaginário social da imagem mediatizada e do espectáculo e o imaginário social da modernidade que se forja uma ontologia do imaginário pós-moderno, que para Luís Nogueira (1997) é um "imaginário apocalíptico", cujo compromisso radica na concepção imaginária da própria imaginação. Donde, o ataque às formas de racionalidade moderna, perspectivadas como "formas históricas do imaginário" (Castoriadis, 1987).

Subjacente àquilo a que convencionou designar-se de "condição pós-moderna" (Lyotard, 1993), a crise epistemológica de representações que caracteriza o presente momento, e que eclodiu essencialmente desde a década de 1980, reflecte o esforço de ruptura com as lógicas da epistemologia moderna assim como a necessidade de reconstruir as estratégias do conhecimento e da razão à luz de uma crescente esfera de hiper-realidade. Irradiando do poder de disseminação dos meios de comunicação de massas na sua relação com as lógicas do capitalismo tardio, tal esfera de hiper-realidade, que parece circunscrever as nossas práticas quotidianas, fornece ao mundo uma cobertura opaca que se estende aos espaços mais imediatos da experiência. Tal esforço de ruptura prende-se, portanto, com a necessidade de desvelar as representações que escondem uma realidade material que subsiste por detrás dessa cobertura opaca (Soja, 1997). O questionar das representações modernas do mundo pela materialidade ou carnalidade do imaginário, por um corpo de imagens que para Merleau-Ponty (1964) é irredutível a qualquer operação virtual do sujeito[50], reflectiu-se numa nova

[50] Elevando a invisibilidade ao mesmo estatuto ontológico da visibilidade, as meditações de Merleau-Ponty(1962) em torno da "carne do mundo" desestabilizaram as noções tradicionais de um sujeito observador coerente implicado com as operações da imagem reflexiva. Alegando que "somos seres olhados no espectáculo do mundo", (o sujeito como imagem ou espelho do universo), o autor advogava a primazia da percepção como base da comunicação e como modo de aceder a um mundo repleto de significados. O enfatizar da imbricação corpórea do observador e do observado na "carne do mundo", configura-se como um modo de interpelar a separação do acto de visão relativamente ao corpo, característica da tradição cartesiana. Por isso o projecto de Merleau-Ponty era antes de mais um projecto de reincorporação do olho na "carne do mundo", o qual questionava o Eu cartesiano (o sujeito especular) como base do humanismo. Representando o ser selvagem (anterior ao estádio do espelho), a "carne do mundo" é categoria

perspectivação de sujeito e objecto. Neste sentido, diversas orientações pós-modernas em Geografia "recusam-se a colocar a humanidade perante o mundo, a observá-lo, reproduzindo em imagens a própria humanidade; ao invés, estas colocam a humanidade no mundo, sem distância ao objecto, pela construção de uma rede de comunicações, de uma linguagem entre pintor, arquitecto, ou escritor, e os objectos" (Benko,1997:17).

No que respeita especificamente à Geografia Cultural, a erosão das fronteiras entre "cultura erudita" e "cultura popular" é disso exemplo, importando agora analisar não os artefactos produzidos pelos diferentes grupos mas sim o modo como estes são construídos colectivamente por acção da realidade material, como das representações e do imaginário. Não é unicamente o conteúdo de cada cultura que importa analisar, mas antes aquilo que ela significa nas condições presentes em que diversas formulações se interpenetram para a produção de uma cultura comercial ou de massas, enquanto paralelamente diversas políticas culturais definem a arena de afirmação de identidades emergentes e híbridas. Neste quadro, se a mercantilização da cultura produziu à escala global uma crise na cultura intelectual e estética, isto aconteceu porque uma ideia pós-moderna de cultura favorece paralelamente as políticas identitárias assim como o culto da descentração do sujeito. Em contraponto com as visões "de lado nenhum" que caracterizam uma boa parte da ciência moderna, as visões de "um lado específico", ou "de algum lado", que irradiam das comunidades específicas em luta por visibilidade social, ainda que inevitavelmente parciais, enunciam uma visão assente num "contrato de autoria", a partir do qual a legitimidade daquilo que se defende ou do que se dá a ver (conhecer) radica na autoridade reclamada pelo seu grupo de autores. Contestando e ao mesmo tempo envolvidas no processo geral de produção da mercantilização e de mediatização da imagem, tais visões são confrontadas e entretecidas numa indústria cultural cuja influência transformativa em todos os níveis da sociedade é incessante. Como enfatiza Fredric Jameson, num contexto de espectacularização das políticas e de

---

fundamental para o autor sobre a qual assenta sujeito e objecto, observador e observado mente e corpo. Porque não constitui uma unidade especular ou uma entidade idealista, a "carne do mundo" contém articulações e diferenciações internas que Merleau-Ponty se dedicou a capturar. E se, a corporealidade do ser constitui para si o meio através do qual o mundo se torna visível (a carne em que o objecto nasce e o vasto contexto em que este se situa), a nossa percepção interna ou consciência não pode nunca ter uma visão completa da realidade como presença plena, dado a própria carne ser um jogo de dimensionalidades de luz e sombra (Langer, 1988). Propondo uma interacção entre o visível e o invisível na "carne do mundo", a sua fenomenologia abre um espaço profundo que se desprende das operações do corpo vivenciado, explorando a subjectividade da percepção e a "comunicação com o mundo" que desde aí se estabelece.

esteticização das mercadorias para consumo, "uma prodigiosa expansão da cultura no domínio social foi ocorrendo, de tal modo que tudo na nossa vida social – do valor económico e do poder do estado às práticas e à própria estrutura da psique – pode dizer-se que se tornou 'cultural'" (1984:87). Em contraponto com o movimento de mercantilização da cultura e num momento em que o "espaço/tempo imaginário é o lugar onde circula o desejo e se sobrepõe, como o mapa dos cartógrafos imperiais, à totalidade do território ainda assim em permanente devir" (Nogueira, 1997:271), inúmeros movimentos sociais denunciam a acção predatória do capitalismo e afirmam a cultura como protesto radical.

Hostilizando as grandes ideologias políticas e as fundações meta-sociais da cultura industrial, as teorias pós-modernas repudiam os dogmas e favorecem a busca da autenticidade e da identidade individual. Pondo em causa o sujeito unificado humanista, estas defendem a legitimação de diferentes formas de conhecimento e um sujeito humano descentrado, fragmentado e emocional, consciente da sua múltipla subjectividade. Simultaneamente, tais teorias indagam o lugar do "sujeito residual" frente ao mundo dos media, um mundo em que as imagens aparentam uma indiferença soberana relativamente aos seus consumidores/criadores e escondem, na sua transparência ilusória, a ausência de realidade (Baudrillard, 1990). Neste quadro, o desenvolvimento de uma epistemologia crítica nos finais do século XX associa-se, segundo Jean Baudrillard (1983), a uma crise de confiança nas bases de produção de conhecimento, cuja legitimação entronca numa distinção objectiva entre aquilo que é real e o que é imaginário. A intrusão progressiva de uma hiper-realidade estribada na ideia de simulacro e do seu poder crescente no mundo contemporâneo, exprime paradoxalmente o papel de uma "realidade alternativa" (simultaneamente real e imaginária) no que respeita à fragilização das teorias e modelos convencionais que irradiam das epistemologias modernas (Baudrillard, 1983). A resposta a esta crise de confiança nas bases de estruturação do conhecimento moderno, tem envolvido esforços de reconstrução de teorias discursivas e de práticas metodológicas em alternativa às da ciência convencional. Os desenvolvimentos e expansão deste movimento de viragem prendem-se com a vontade de espacialização de uma subjectividade radical e da prática política, sendo particularmente significativas as explorações criativas do Terceiro-espaço efectuadas no campo dos Estudos Culturais. Neste, opera-se uma profunda

revisão das teorias culturais e activam-se um vasto conjunto de novas políticas culturais de classe-raça-género que configuram uma perspectiva radical pós-moderna, os quais expandem irreversivelmente o alcance de *uma* imaginação geográfica moderna. O movimento de aproximação entre a Geografia Cultural e os Estudos Culturais, agudizado na última década, foi determinante para a redefinição do conceito de cultura a operar em Geografia, quando paralelamente a problemática espacial se difundiu pelo conjunto das Ciências Sociais. Donde o capítulo seguinte se debruçar sobre as dinâmicas e os efeitos do *cultural turn* em Geografia.

1.2.4. O *cultural turn* e a redefinição do conceito de cultura

"A cultura é um sistema de significação, (...) uma estrutura de sentimentos..."
Raymond Williams, 1976

Na década de 1980 diversos autores britânicos a trabalhar em Geografia Cultural e descontentes com a teoria cultural vigente iniciaram uma reteorização das problemáticas culturais à luz das orientações gerais que se vinham definindo noutras áreas. A crítica da tradição de Berkeley (a reificação de cultura produzida pelo super-organicismo era um dos aspectos determinantes), terá sido um dos motores para esta "Nova Geografia Cultural", acrescida à integração das orientações provenientes das diversas teorias sociais, bem como à absorção dos desenvolvimentos recentes da teoria cultural e das correntes de pensamento pós-estruturalista. Acusando a recepção dos desenvolvimentos dos Estudos Culturais que desde os finais da década de 1950 vinham a promover um debate incisivo em torno da noção de cultura, este grupo operacionalizou um programa crítico de recolocação das propostas da Geografia Cultural Norte Americana. Geógrafos como James Duncan (1980), Denis Cosgrove (1983) e Peter Jackson (Cosgrove e Jackson, 1987) integraram os aspectos de uma nova teoria cultural, especialmente os legados de autores como Raymond Williams (1976), que problematizou uma ideia de cultura erguida no contexto histórico e social do Iluminismo oitocentista. Como salienta Cosgrove (2000), um movimento mais preocupado com o espaço e espacialidade do que com o ambiente e as paisagens materiais foi profundamente influenciado pela crítica sociológica dos Estudos Culturais britânicos e como resultado, um conjunto de geógrafos pensou entroncar um conceito geográfico de cultura nas relações sociais de produção e reprodução.

A contestação à excessiva ênfase na ideia de cultura material que dominava ainda a Geografia Cultural surgia como confirmação de uma insatisfação maior e já anteriormente acusada pelas abordagens humanistas mas também por correntes mais radicais e pelas teorias críticas. Que o interesse "quase obsessivo nos elementos físicos ou materiais da cultura mais do que nas suas óbvias dimensões sociais" (Jackson, 1992: 19) não daria resposta a esse novo contexto, pareceu bastante claro aos mentores da Nova Geografia Cultural, revelando-se insuficiente para o projecto de expandir a ideia de cultura ao complexo mundo das políticas culturais que constituem o acto do quotidiano. Debruçando-se sobre os "desenvolvimentos contemporâneos das diversas teorias culturais e sociais, esse grupo de geógrafos preocupou-se com a exploração de uma parte extremamente relevante da vida social; a estrutura da experiência num mundo em mutação" (Mitchell, 2000:41). Para compreendê-la seria necessário explorar o carácter político e conflitual subjacente às práticas culturais de espaço.

A reteorização da cultura implicou a confrontação da ideia moderna de cultura com novas versões, envolvendo o esforço de pluralização do próprio conceito de cultura. As noções de cultura que no século XX concorreram entre si, "a cultura como ideal intelectual e estético e a cultura como forma de vida" (Sarmento, 2004:56), viam-se agora desafiadas e expandidas, incorporando a noção de luta, por forma a construir uma visão de cultura fluida e sempre em criação, contestada e recriada, posicionando as dinâmicas das práticas culturais num mundo de mediação de massas (Warren, 1993). Eram os próprios fundamentos da anterior categorização que se viam postos em causa, uma vez que a pluralização da cultura como ideia implicava a revisão do seu próprio desenvolvimento histórico. Com fortes raízes numa tradição romântico-humanista, esta ideia teria sido encarada como politicamente neutra (Eagleton, 2000). Aparentemente mais contemplativa do que *engagé*, a ideia de cultura circulava como noção descomprometida, associada a estados "superiores" de prazer espiritual e a uma liberdade incondicional do indivíduo. Através da cultura na sua formulação "estética", enfatizava-se o descomprometimento com qualquer tipo de interesse político ou social. Donde, autores românticos como Schiller (1967) terem já chamado à atenção para o facto de que nesta acepção a cultura surgia por um lado como fonte da acção e por outro lado como a negação da própria acção. Não obstante, como ideal de perfeição absoluta, a ideia de cultura encontrava-se emaranhada num processo histórico imperfeito que

contribuía para a sua própria formulação. Como mostrou Raymond Williams (1983), a cultura como um texto histórico ou filosófico é antes de mais um território de conflito político.

Quando se tenta analisar os diversos sentidos de cultura que saturam as suas modernas concepções, percebe-se o modo como as dimensões estética e antropológica são entretecidas. Cultura como erudição e cultura como modo de vida orgânico, ambas as formulações desta ideia têm subjacente a construção de uma metanarrativa de auto-desenvolvimento humano pelo mundo ocidental: a cultura como civilização (Eagleton, 2000). A abstracção iluminista que encerra este conceito encontra-se reflectida nas formulações de cultura como forma de vida de grupos humanos específicos, o que transparece nas formulações de cultura como oásis de valores apreendidos em enclaves intelectuais e artísticos. Uma como outra, tais formulações de pendor estético ou antropológico, tem subjacente o compromisso com as instituições que historicamente as produziram, disseminaram e regularam. Em grande medida produto do nacionalismo e do colonialismo, a noção moderna de cultura consubstanciou-se por efeito do crescimento de ciências como a Antropologia, a Sociologia e a Geografia no seu serviço aos poderes imperiais e das nações[51]. A ideia de cultura distinta com direitos políticos em virtude da sua peculiaridade étnica, surgia no século XIX como modo de fixar ligações entre indivíduos, grupos e lugares num momento em que a estrutura das normas tradicionais se via cada vez mais ameaçada. Este sentido antropológico de cultura perspectivada como modo único e singular de vida que se afirmou em paralelo com o colonialismo oitocentista e com a consolidação dos estados-nação, entroncava no dualismo de cultura como civilidade e cultura como barbarismo. Este sentido de cultura identitária, tinha subjacente a ideia de modos de vida tradicionais e "primitivos", de um enraizamento orgânico dos grupos com os lugares e, neste sentido, tal como refere Frederic Jameson (1993:34) "a cultura foi sempre uma ideia do Outro".

À medida que a evolução da ideia romântica de cultura foi dando lugar a uma ideia "científica" de cultura, a noção de povos idealizados, das *folk communities*, e dos tipos arcaicos, como resíduos do passado num presente moderno, movimentou-se do

[51] A obra *The Geographical Tradition* (1992) do autor David Livingstone proporciona sérias bases para a compreensão dos movimentos de co-implicação entre ciência e ideologia. Num outro sentido, mas perseguindo igualmente a tentativa de definição das geografias do conhecimento na sua relação com os movimentos ideológicos e políticas culturais de cada época ou de um período específico, o estudo geo-historiográfico de José Ramiro Pimenta permite aprofundar tal compreensão (Pimenta, 2006).

organicismo para o funcionalismo, por forma a permitir a construção da ideia de cada uma dessas culturas como todo coerente e não contraditório. A ideia de cultura associa-se, nestes termos, ao projecto ocidental de conversão das "outras" sociedades em objecto de conhecimento e à tentativa de transformar os indivíduos em objectos de conhecimento disciplinado. A tentativa de cristalização conceptual de uma alteridade sub-humana desses "outros" grupos, enfatizava-se pela acção do positivismo e da primeira escola científica de Sociologia, na sua tentativa de explicitação das sociedades industriais através das leis evolucionistas (Eagleton, 2000). Cavava-se assim um fosso ético e normativo dentro da própria ideia de cultura, alicerçado sobre uma concepção de cultura como um todo orgânico e uma concepção de cultura como ideal intelectual e estético. Em relação à primeira formulação, o compromisso normativo de que é herdeira a ideia moderna de cultura designa um modo "tradicional" de vida associado às ideias de comunitarismo, enraizamento e solidariedade, significando "as características da vida social – hábitos, trajes, linguagem, ritual, mitologia – que nos escolhem mais do que nós os escolhemos a eles" (Eagleton, 2000:28). Em relação à segunda formulação, cultura como ideal intelectual e estético, o compromisso normativo prende-se com a exaltação da acção humana e da consciência dessa acção, o que se reflecte numa "aura de projecção racional e planeamento urbano como projecto colectivo através do qual as cidades são resgatadas dos pântanos e em que as catedrais se erguem para os céus" (Eagleton, 2000:28). Daqui se deduz um princípio de indexação da qualidade da vida social no seu todo. Este princípio aplicava-se tanto à ideia de sociedades estáveis e homogéneas firmemente unidas por uma cultura sem contradições internas, às quais se ia buscar inspiração para a tentativa de purificação das degradadas condições de vida que emergiam por acção dos movimentos de industrialização. Princípio que se aplicava de igual modo à ideia das sociedades metropolitanas e racionais modernas, responsáveis pela difusão dos valores "elevados" da consciência humana e pela imposição dos princípios de civilidade. Deste modo, a cultura surgia como princípio de união social através da qual se afirmava e tornava possível o Estado-nação.

Correlato político da união entre o individual e o universal, o estado-nação afirmou-se assente no poder soberano da Razão através do qual o local é elevado a universal. Enquanto forma política moderna de vulto mais considerável, o estado-nação afirmou-se com base na ideia de cultura através da qual se atribuiu novos significados ao local,

tentando alcançar-se o universal através do específico. Neste quadro, e como salienta Eagleton (2000), se a política unificava, a cultura servia como elemento de diferenciação, pelo que a ideia de região servia como modo de assegurar uma ligação interna entre cultura identitária, espaço e políticas de lugar, na luta pela afirmação das unidades nacionais.[52] Aquilo que estava em causa na visão do nacionalismo clássico erguido sobre um mapa em que o mundo é constituído por estados-nação perspectivados como particularidades únicas e auto-determinantes, era portanto a defesa de uma ideia de cultura que legitimasse "(a)quilo que surgia como idealmente fundido no estado-nação, um *ethos* e direitos abstractos, originalidade étnica e universalidade política, *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*, o popular e a *intelligentsia* cosmopolita" (Eagleton, 2000:60). Reunindo um ideário de vida comunitária e de cosmopolitanismo, a ideologia do estado-nação nutriu-se de uma ideia de cultura que respondia ao mito da unidade da política e da cultura. O organicismo romântico que nutriu a ideia de cultura unificada do modelo de Estado-nação iludia as complexas relações entre o individual e o universal numa sociedade em que o trabalho de arte[53] surgia como forma de conceber essas mesmas relações. O artefacto estético, servia aqui como forma de harmonizar o universal e o específico no quadro geral de uma utopia política. Assim, mais do que competindo entre si, aquelas duas formulações nutriam-se mutuamente.

A cultura como modo de vida orgânico constituía uma versão esteticizada de sociedade, sendo produto de intelectuais cultivados empenhados na tentativa de representar o Outro primordial. Dentro deste paradigma, que nutriu a fundação da Geografia Cultural, "os indivíduos eram encarados como detentores de 'culturas' distintas as quais podiam ser descritas morfologicamente, explicadas funcional ou

[52] Associada convencionalmente a uma área circunscrita possuidora de uma certa unidade que a distingue de outras áreas, a ideia de região foi consubstanciada durante o período moderno sob o efeito de um imaginário geográfico europeu que colocou a Europa como grande região cultural e no centro do mundo cartografado. Esta peculiar construção ergueu-se por oposição às "outras" regiões colocadas em relação à Europa numa posição subalterna e periférica. A matriz de diferenciação que se estabelece pelo desenvolvimento destes estereótipos regionais de nível macro, funcionou como uma matriz de legitimação para os projectos europeus de exploração e conquista dos "outros" povos, recursos e territórios. A associação directa entre as operações de inventariação, classificação e regionalização reflectida de forma muito explícita no empreendimento cartográfico dos impérios-nação, estendeu-se à delimitação de áreas culturais às mais diversas escalas. Progressivamente, as diferentes regiões foram "naturalizadas" sob o efeito de políticas de representação esgrimidas por forma a atestar uma suposta unidade essencial entre natureza e cultura manifesta em cada região.

[53] O trabalho de arte era perspectivado nestes termos como um tipo peculiar de totalidade que apenas existe em, e através de particularidades sensíveis, pelo que o artefacto estético era entendido como articulação abstracta de particularidades únicas.

estruturalmente e representadas de forma descomprometida em textos e imagens" (Cosgrove, 2000b :144). Por isso, os autores que trabalharam nas tradições de Geografia Cultural desenvolvidas por Carl Sauer e Vidal de la Blach concentravam-se nas relações entre modos de vida populares aparentemente estáticos e o ambiente físico em que estes eram observados, colocando a ênfase na cultura material e nas expressões visíveis na paisagem destes modos de vida. Ao designar um tipo de sociedade, tal formulação de cultura surge como uma forma normativa de imaginar essa mesma sociedade, operando como instrumento de neutralização dos elementos auto-contraditórios de cada cultura e das suas forças de transformação. Deste modo, a formulação de cultura como modo de vida orgânico pertence à ideia de cultura erudita e não actua contra ela. Ela funciona como "modo de cada qual imaginar a suas próprias condições sociais de acordo com o modelo de outros indivíduos, no passado, no presente ou no futuro político" (Eagleton, 2000:25). Concomitantemente, a ideia de cultura erudita tinha subjacente a crença de que o cultivo individual depende da transferência para a sociedade dos valores estéticos e intelectuais, valores que irradiavam de uma imaginação criativa que apenas podia florir numa ordem social orgânica.

A exaltação da cultura nestes dois sentidos implicou a separação prática de certas actividades intelectuais e morais (Williams, 1983), acarretando a moderna alienação do social em relação ao económico, à vida material. Isto trouxe consigo o crescente afastamento da ideia de cultura relativamente ao sentido original do termo, a cultura como *colere*, o trabalho de cuidar e cultivar a terra. E aqui entronca outro dos aspectos cruciais do movimento de reteorização da ideia de cultura e sua relevância para a Geografia Cultural. De facto a ideia de cultura super-orgânica como força activa a operar através dos indivíduos e possuindo existência ou acção para além das suas específicas e contingentes expressões históricas e geográficas, tem subjacente a evolução semântica do termo na sua relação com uma outra ideia-chave, a ideia de natureza.

Como dimensão fundamental da história conceptual de cultura na tradição intelectual ocidental, a sua oposição à ideia de natureza ilude a relação dialéctica destes dois termos. Se nas formulações pré-modernas a cultura diz respeito a um conjunto de competências humanas através das quais a natureza não-humana é abordada e transformada, remetendo para a domesticação de espécies e para o uso dos produtos

naturais, o contacto entre os europeus e "outros" povos com diferentes modos de vida e competências permitiu, de acordo com Cosgrove (2000), que o termo cultura viesse a ser aplicado aos próprios grupos humanos como elemento de diferenciação. Isto, no contexto da crença iluminista no progresso humano e da cultura como atributo exclusivo da mente humana. Neste contexto, a conduta humana "natural" poderia (deveria) ser cultivada através de actos "civilizacionais" pelos quais se progredia de estados "selvagens" da natureza para estados progressivamente mais "cultivados-cultos"[54]. Daqui, explica o autor, a " 'cultura' veio a ser aplicada às próprias actividades tidas como necessárias ou apropriadas à produção do cultivo da sensibilidade e conduta humanas" (Cosgrove, 2000b :143), ficando associada à ideia de "espírito humano" e referenciada como marca de refinamento. A separação entre natureza e cultura produzida durante o período moderno e com o aumento do capitalismo industrial e da urbanização, produziu uma valorização da ideia de natureza como realidade externa ao domínio humano, e com os movimentos de expansão imperial a "conquista da natureza" tornou-se um projecto prático e ideológico (Castree, 2000). Natureza como "essência", natureza como "realidade externa inalterada pela acção humana" ou natureza como "mundo físico", qualquer uma destas formulações se apresenta como construção social e discursiva usada como instrumento de poder que irradia de uma ideologia iluminista alicerçada sobre o dualismo natureza/cultura.

Como a ideia de cultura, a ideia de natureza movimenta-se ambiguamente entre o descritivo e o normativo, não sendo cada um deles simplesmente o Outro de cada qual (Castree, 2000). É precisamente do encontro entre estas duas dimensões que irradia a capacidade de diminuir a distância operativa entre cada indivíduo e o mundo material, pela entrada na ordem simbólica que irradia dos sistemas de linguagem e comunicação. A criação de médiuns simbólicos e a relação destes com o substrato material em que estão sediados (do corpo humano às mais diversas tecnologias que asseguram a acção do mundo virtual), permite, através do sinal, a transcendência e a transformação das condições inerentemente ambíguas, dentro das quais se realiza o "acesso ao Outro" (Zizek, 1997). Neste processo de acesso ao Outro (outro humano e não humano), a

[54] É de evidenciar a tensão oculta nesta transferência de expressões, remetendo de forma inescapável para um problema insolúvel que percorre a tradição do pensamento moderno ocidental; a dicotomia entre um mundo interior do sujeito e um mundo exterior de natureza "original".

tentativa de articulação de um "mundo estranho" passa, segundo Slavoj Zizek (1997), pela aceitação de que cada cultura tem um "ponto cego interno" que falha ao seu próprio entendimento. A aceitação de um nível de opacidade interna como elemento gerador da nossa própria mesmidade, um nível dentro do qual nos deslocamos de nós mesmos e deixamos de ser inteiramente modelados por um contexto material, funciona assim como ponto de encontro de alteridades. A relação entre cultura e natureza, entendida esta última como "as estruturas materiais e os processos que são independentes da actividade humana (no sentido de que não são um produto de criação humana), cujas forças e poderes causais são a condição necessária de qualquer prática humana" (Soper, 1995:132), seria condição deste mesmo encontro, dado o modo como se articulam no carácter enigmático de cada indivíduo estas duas dimensões. É da partilha de um "significante vazio" (Zizek, 1997), o qual ilude as posições entre um indivíduo e o seu Outro inacessível, que emerge a dimensão de "universal", argumenta Zizek (1997). Esta dimensão, tornada fissura dentro de um sistema identitário, abre o universo interior da mesmidade particular para o Outro enigmático (Zizek, 1997).

Como forma de pertencer a um contexto específico, ainda que impossibilitando a identificação total com um único contexto específico, esta relação entre o universal e o particular implica a movimentação dentro de uma conjuntura concreta e material (natural e frequentemente variável) sob a acção de um conjunto de médiuns simbólicos. A reteorização do conceito tradicional de cultura,[55] envolveu a transformação do sentido de cultura como domínio quase transcendental para um sentido de cultura como política e como afirmação de identidades múltiplas. De facto, sensivelmente a partir da década de 1960, a ideia de cultura deixou de servir como elemento de pacificação social pois como menciona Edward Said, "(l)onge de ser um plácido domínio de gentileza apoliniana, a cultura pode ser mesmo um campo de batalha em que as causas se expõem à luz do dia e se disputam" (1993: xiv). Contestando as formulações tradicionais de cultura e as visões que daí irradiam, a formulação de cultura como políticas identitárias emergiu como forma de contestação do poder das anteriores formulações na modelação da realidade social. Através dela, atribuía-se uma subtil expressão ao mundo subjectivo,

[55] Nas suas formulações convencionais a cultura é perspectivada como um médium "universal" bastante inclusivo através do qual podemos encarar os nossos particularismos frente aos do Outro. Neste sentido a ideia de cultura serve para enfatizar a diversidade mais do que a diferença.

tarefa de atribuição de significados que era encabeçada pelas artes enquanto fenómeno confinado a uma minoria privilegiada. Esta passagem de uma concepção alegadamente apolítica de cultura para uma concepção política de cultura, tem subjacente a ideia de conflito entre grupos, mais do que de reconciliação imaginária. Tendo ainda subjacente a pulverização de sub-culturas exponenciada desde o pós-guerra sobretudo com os movimentos de independência das antigas colónias e com os fluxos migratórios decorrentes, as novas versões de cultura erguem-se com base nesta ideia de políticas identitárias.[56] Surge assim uma noção plural de cultura, uma noção que "não deixa lugar para políticas fora da prática cultural, ou para solidariedades políticas fora dos particularismos da diferença cultural" (Mulhern, 1997:50). As versões plurais de cultura, que na actualidade competem e que incluem a ideia de cultura como política e identidade, prendem-se com a noção de cultura como articulação de práticas significantes. Elas são em grande medida produto do trabalho de reteorização da ideia de cultura por autores que, como Raymond Williams, tentaram articular uma teoria de cultura que incluísse a dupla componente da cultura como realidade material e como experiência vivenciada. Apresentando uma concepção de cultura como uma "estrutura de sentimentos" resultante da vivência particular de *todos* os elementos na organização geral de uma sociedade, a teoria cultural proposta por Williams (1983) dava lugar a uma noção de cultura "trivial ou pública" (activamente participada), tentando capturar o sentido concreto e impalpável, objectivo e afectivo do termo.

Integrando propostas de autores como Clifford Geertz que na década de 1970 problematizaram a cultura como rede de significados através da qual o ser humano actua e comunica, as "novas" teorias culturais posicionaram a cultura como constitutiva de outros processos sociais mais do que o seu reflexo ou representação. A ideia de cultura passaria assim a objectivar "o sistema significante através do qual (...) uma

[56] Embora a "cultura" seja perspectivada como elemento determinante dentro das Ciências Sociais, os conceitos de cultura usados explícita e implicitamente pelos investigadores descoram ainda frequentemente os mosaicos subculturais que se organizam na actualidade por forma a animar diferentes e intersubjectivas realidades. Neste sentido, a reformulação em curso da problemática cultural mostra claramente a fragilidade de anteriores noções de homogeneidade e integração cultural. E isto, mesmo no que respeita à sua aplicação a comunidades ditas primitivas ou comunidades-pristina. É pois o próprio constructo antropológico da "comunidade local" que é denunciado, perspectivado agora como um "artefacto minado da tradicional ficção antropológica de sociedade" (Barth *et al.*, 1992: 29). Num momento em que a sociedade é perspectivada não como coisa em si mesma mas "como contexto de acções e resultado de acções" (Barth *et al.*, 1992: 31), a solução para a compreensão do outro etnográfico é atender à diferença cultural por forma a suplantar as modalidades opressivas dos sistemas integrados de valores e estruturas que se alojam sob os conceitos tradicionais de cultura.

ordem social é comunicada, reproduzida, experienciada e explorada" (Williams, 1983:13). Neste sentido, a cultura como rede de significados partilhados e de actividades que não são conscientemente compreendidas como um todo, tem subjacente a ideia de uma "cultura comum", resultante de um envolvimento colaborativo e da participação de todos os elementos na construção dos significados (Williams, 1983). Uma noção de cultura construída colectivamente que, para Williams, é continuamente reconstruída e redefinida pela prática colectiva dos seus membros, e não uma noção de cultura através da qual os valores definidos por um grupo são passivamente e no seu conjunto assumidos pelos outros. Desde esta perspectiva, as políticas culturais são a condição para a cultura como produto. Neste quadro, ao remeter para os "processos através dos quais os significados são construídos e negociados, bem como (para) a análise de como as relações de domínio e subordinação são definidas e contestadas" (Jackson, 2000:141), o estudo das políticas culturais tornou-se o ponto crucial de diversos programas político-intelectuais contemporâneos. Isto, porque o conceito de *cultural politics* tornou-se "central para a forma de ver a cultura pois implica uma rejeição da ideia de cultura como puramente pertencente a um círculo estético, separada da economia e da sociedade" (Sarmento, 2004:58). As políticas culturais integravam assim os movimentos crescentes associados à afirmação da diferença cultural e identidades.

Sublinhando a necessidade de uma definição plural de cultura capaz de integrar as políticas culturais e as diferentes formas de diferenciação social, Jackson (1992) clarifica que implícito à ideia de políticas culturais está todo um conjunto de abstractos mapas de significados através dos quais os indivíduos dão sentido ao mundo, atribuindo valor e significado ao seu ambiente material e social. O modo como tais abstracções são objectivadas em práticas sociais concretas e em espacialidades específicas torna-se tema central de estudo, sobretudo para aqueles que pretendiam compreender a rede de conexões subjacente a cada construção cultural, na qual gravitam frequentemente tensões de maior ou menor escala. Tais tensões, advoga Jackson (1992), estão associadas a interesses materiais e são articuladas de diferentes maneiras de acordo com a natureza social específica de cada grupo. Assentando na ideia de que a realidade é socialmente construída, tais formulações defendem que no acto da construção de visões e descrições do mundo "o significado é activamente construído, negociado e contestado,

sempre constituído através dos discursos partilhados pelos agentes humanos e não humanos" (Cosgrove, 2000a :136). Por isso, diversos autores enfatizam hoje uma ideia de cultura como processo significante do *self* e da formação social dos grupos, remetendo para a análise das políticas culturais através das quais se processa a criação do Outro e dos mundos da experiência. Deste modo, a recolocação da ideia de cultura à luz dos desenvolvimentos dos Estudos Culturais, das diversas teorias críticas e das filosofias pós-modernas, aumentando o debate transdisciplinar, abriu caminho para um conjunto vastíssimo de aproximações que na década de 1990 fizeram com que a Geografia Cultural se expandisse nas mais variadas direcções. Central para qualquer uma destas novas orientações é a contestação de uma noção monolítica de cultura e a preocupação com as políticas culturais da vida social. Neste quadro, a contestação de uma noção essencialista de cultura, a ideia de cultura "original" de um grupo identitário, passa pelo reconhecimento da neutralização das diferenças a operar em nome de uma alegada universalidade de valores que supostamente uniam uma comunidade específica. Mas passa ainda pela discussão da questão do sentido de pertença, perspectivada como problemática ontológica associada a uma visão centrada na ideia de nação e de cidadania soberana, em resposta às fragilidades e limites da representação democrática e aos desafios que emergem no contexto de um mundo transnacional ou global em que se reequacionam novos modos de acção e novas estratégias de representação política e simbólica.

De facto, a afirmação de novas relações entre culturas veio abalar o domínio das representações de cidadania simbólica. Mais, estas foram levantando questões éticas associadas às diferenças culturais e ao sentido de pertença que irradiavam das modernas metanarrativas assentes sobre a ideia de cultura "original" perspectivada tradicionalmente como uma espécie de segunda natureza. A articulação de uma miríade de comunidades de diferença que anunciaram a alteridade de mais um *fin de siècle* e a identidade de uma "nova" era, longe de evidenciar um processo pacífico de acomodação na diáspora, evidenciou isso sim, a premência da revisão dos "acordos" culturais que subjazem a experiência (mais ou menos periférica) do mundo cosmopolitano contemporâneo, de uma narrativa histórica "comum" e de uma cartografia global. Isto fez com que autores como Homi Bhabha (2004) afirmassem que a recolocação da ideia de cultura deveria orientar-se agora para os domínios do "*beyond"*. Esta recolocação da

cultura "para além" dos seus próprios limites convencionais ou longe das formulações modernas, prende-se com a tentativa de suplantar "narrativas de subjectividades iniciais ou originárias e de focar nos momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais" (Bhabha, 2004:2). Através deles, novas estratégias de construção e definição de identidades afirmam a articulação social da diferença. É portanto da afirmação de um tipo de "espaços entre" (Bhabha, 2004), que tratam estes programas político-intelectuais, espaços constituídos na "emergência dos interstícios" (culturais) pela deslocação dos domínios da diferença, através dos quais se negoceiam experiências intersubjectivas e colectivas de pertença (a uma nação, género, etnia, classe ou geração). Neste quadro, a emergência de novos espaços como resultado das políticas culturais contemporâneas, configura a deslocação de uma ideia tradicional de cultura estribada em características culturais fixas e pré-determinadas para a ideia de hibridação cultural, resultante de um processo de envolvimento mais ou menos conflitivo nas fronteiras da própria diferença cultural.

Este processo de negociação da diferença e de afirmação do "entre" dos espaços, configura pois uma nova cartografia das superfícies da experiência humana; a cartografia dos processos marginais e de fronteira, dos territórios de movimento, de contacto e de trânsito cultural. Isto implica, para Bhabha, o direito de significar desde a periferia do poder autorizado, nas condições políticas de um presente em que "o espaço e o tempo se interceptam produzindo complexas figuras de diferença e identidade, passado e presente, dentro e fora, inclusão e exclusão" (2004:2). A superação de categorias monolíticas fixas, através das quais se construíam as identidades de diferença e em que entroncava a própria ideia de cultura (o "aqui e ali" de cada cultura para lá do qual se encontra o "entre" que nutre cada identidade contemporânea), configura pois o espaço intersticial de um outro processo de interacção simbólica. Como o autor enfatiza, a passagem ao domínio intersticial das identificações fixas abre a possibilidade de uma hibridação cultural que inclui a diferença sem uma hierarquia assumida ou imposta. Portanto, é todo um imaginário espacial que se reconfigura para lá de um espaço homogéneo perspectivado como contentor de identidades culturais fixas (comunidades orgânicas ou super-orgânicas). Tornada lugar, a metáfora da fronteira enuncia a presença das políticas culturais que irradiam das margens, deslocando subterraneamente

o espaço geopolítico global da modernidade.[57] A passagem e a disjunção de uma ideia de cultura holística, acompanha pois a deslocação "para lá" de um espaço e de um tempo conceptualmente homogéneos. Nestes termos, o traçar do "entre" dos espaços que marca o trabalho de fronteira das políticas culturais contemporâneas e que decorre da experiência de habitar uma zona de intervenção por grupos empenhados na afirmação da diferença cultural, tem subjacente, uma estratégia de "tradução cultural" (Bhabha, 2004) emergente dos ritos de iniciação transcultural e extra-territorial.[58] Este acto de reescrita e reorganização dos mundos de experiência, na sua relação com os processos de tradução e transferência de significados (culturais), associa-se à construção de um novo objecto político – um objecto político heterogéneo.

A construção de um objecto político heterogéneo implica o desenvolvimento de uma sensibilidade aberta às espacialidades emergentes e alternativas, postas em jogo por um novo sujeito político – um sujeito politico heterogéneo. A relação entre o sujeito e o objecto configura pois o alcance desta nova espacialidade, uma espacialidade constituída por múltiplas e dissonantes vozes que irradiam de diferentes posicionalidades culturais com autoridade similar. Daqui é estabelecido uma espécie de pacto de tradução em que a produção de significado requer que o lugar das instâncias envolvidas no acto de comunicação seja mobilizado na passagem de um Terceiro-espaço ou espaço intersticial de contacto entre culturas. Propiciando o acto da enunciação cultural (o lugar da pronunciação, da elocução, enfim, da *utterance*),[59] o

---

[57] A metáfora da fronteira é particularmente endereçada pela teoria contemporânea pelo modo como remete para as culturas de viagem e mobilidade, dentro das quais se redefine o outro etnográfico e se experimentam identidades emergentes e alternativas. A sua particular importância prende-se com o facto de que, através dela, desloca-se a problemática do centro para as margens das categorias tradicionalmente definidas, como de um conceito de cultura homogénea para uma ideia de cultura plural, de cultura como zona de contacto de diferentes estruturas e formações, como zona de contacto entre sujeitos móveis.

[58] Esta ideia de tradução cultural é em grande medida de inspiração latouriana associando-se à proposta de substituição dos modelos de difusão cultural pelos modelos de tradução cultural. Considerado por Latour (2003) como um modelo que perpetua o determinismo técnico que tem como paralelo o determinismo científico, o difusionismo é encarado como um modelo que criou uma sociedade para dar conta de uma difusão desigual de ideias e maquinas; "(n)este modelo, a sociedade é simplesmente um médium de diferentes resistências *através do qual* ideias e maquinas viajam" (2003:136). Subjacente a este modelo está a ideia de um centro (onde se localizam as leis da ciência universal), um centro em direcção ao qual tudo se agita. A estratégia de tradução proposta por Latour (contra difusão-transmissão), tem como objectivo contrariar esse movimento, "viajar de regresso do centro para as periferias" (2003:259).

[59] Como unidade fundamental da comunicação, a *utterance* representa, neste quadro, o momento de enunciação do contacto entre sujeitos ou/e entidades. Um momento que ocorre pelo efeito dos diferentes mecanismos e instâncias envolvidas para tradução do conteúdo da comunicação. A partir dele ocorre o diálogo. Em certo sentido, a *utterance* é mais importante do que a linguagem (ela própria envolve as mais diversas linguagens no acto do contacto), na medida em que é através dela que primeiramente se

Terceiro-espaço articula as estruturas da representação simbólica por forma a destruir as lógicas de sincronicidade e evolução que tradicionalmente autorizam o sujeito do conhecimento cultural. Donde a ênfase na revisão da história da teoria crítica alicerçada sobre a ideia de "diversidade cultural",[60] e a passagem para noção de "diferença cultural". Isto porque,

> "(s)e a diversidade cultural é uma categoria da ética comparativa, estética ou etnologia, a diferença cultural é um processo de significação através do qual alegações de cultura ou sobre cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. Diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e hábitos culturais pré-definidos; entroncados numa moldura temporal de relativismo originam noções liberais de multiculturalismo, troca cultural ou a cultura da humanidade. Diversidade cultural é também a representação de uma retórica radical de separação de culturas totalizadas que vivem imaculadas pela intertextualidade das suas localidades históricas, salvas no domínio utópico da memória mítica de uma identidade colectiva única. (...) O conceito de diferença cultural (por seu turno), foca o problema da ambivalência da autoridade cultural: a tentativa de dominar em nome de uma supremacia cultural que é ela própria produzida apenas no momento de diferenciação. E é a própria autoridade da cultura como conhecimento da verdade referencial que está em causa no conceito e momento de enunciação. O processo enunciativo introduz uma brecha no presente performativo de identificação cultural; uma brecha entre o apelo culturalista tradicional a um modelo, uma tradição, uma comunidade, um sistema estável de referências, e a necessária negação de uma certeza na articulação dos novos apelos culturais,

---

estabelece a comunicação. Tal concepção é, neste sentido, eminentemente bakhtiniana, não devendo confundir-se o seu uso com o conceito saussuriano de "*parole*". Propondo uma ideia de *utterance* como situação de discurso de comunicação, uma situação activa, performativa e dialogante, Mikhail Bakhtin (1990) considera-a como base do dialogismo. Para si, aprender a falar é aprender a construir *utterances*, o que envolve paralelamente um lado expressivo da comunicação e um lado de tradução dos significados envolvidos. E é precisamente neste ponto que se opera o acto de enunciação cultural.

[60] Trata-se de efectuar uma deslocação da perspectivação da cultura como objecto epistemológico, como objecto de conhecimento empírico, para uma perspectivação de cultura como processo da enunciação adequado à construção dos sistemas de identificação.

> significados (ou) estratégias no presente político, como uma prática de domínio, ou resistência." (Bhabha, 2004:51)

Problematizando as divisões binárias ao nível da representação cultural, a enunciação da diferença cultural revê as estratégias de representação da autoridade indagando os valores estéticos e políticos que subjazem a ideia de unidade cultural. Rejeitada a ideia de cultura como instância unitária em si mesma, fracturado o sujeito de enunciação e perspectivada a estrutura de significado e referência como processo ambivalente, o espelho de representação em que o conhecimento cultural é apresentado como um código integrado é destruído (Bhabha, 2004). Neste sentido, a dimensão de um espaço que opera e se constitui nos interstícios culturais e pelo nível da enunciação é pré-condição da diferença cultural. A capacidade generativa deste Terceiro-espaço, associa-se à inscrição e articulação da hibridação cultural sob o efeito dos processos descontínuos de tradução e negociação das identidades e dos significados culturais. Configurando uma "zona de instabilidade oculta em que os indivíduos habitam" (Fanon, 1967:183), este espaço irrepresentável da prática de hibridação cultural é o espaço indeterminado dos sujeitos de enunciação. Através dele, constituem-se as condições discursivas da enunciação que garantem que significado e símbolos culturais não são fixos, nem têm uma unidade primordial. O seu tecido intersticial nutre-se da re-historização e releitura dos sinais, da sua apropriação e tradução, por forma a suplantar noções restritivas de identidade cultural e as políticas da polaridade que actuam como modo de neutralização das diferenças sob o apelo de uma alegada universalidade dos direitos humanos.

Daqui se compreendem as profundas repercussões destas novas formulações no que respeita à re-teorização das ideias de espaço, lugar e paisagem. Fetishizadas e tornadas textos de autenticidade literal, as paisagens funcionam como meios de representação de identidades culturais fixas, homogéneas e holísticas. Elas configuram tradicionalmente as superfícies de representação de um Eu e de um Outro não conflitivo que opera dentro das fronteiras circunscritas da sua própria mesmidade (reflexividade). Subjacente a esta superfície de representação está um espaço (abstracto) contentor de lugares donde se irradicam (discursivamente) as tensões constitutivas de um Terceiro-espaço, perspectivado como arena de enunciação da diferença cultural. Como tecnologias de

construção do mundo, tais formações político-discursivas operam a normalização de uma série de categorias convencionais e de redes de leitura dentro das quais se processam as práticas culturais do conhecimento. Operando para a sua naturalização, os sistemas de sinais geográficos que se organizam em torno destas categorias participam de uma ordem de conhecimento assente sobre as ideias modernas de cultura e natureza[61]. Um dos casos mais evidentes é a ideia de paisagem cultural. Tendo subjacente um enredo de unidade original (de uma totalidade orgânica) a partir do qual se produz a diferença, a teleologia que subjaz à ideia de paisagem cultural ilude as permanentes práticas de tradução e negociação de identidades e significados que animam as dinâmicas "periféricas" dos territórios de fronteira. De facto, a defesa de um modelo holístico de cultura e sociedade pelas epistemologias ocidentais modernas iludiu a complexa heteroglossia[62] das margens onde historicamente se produziram os movimentos mais radicais de políticas culturais. Aquilo que se indaga hoje, é portanto não o "centro" de cada paisagem cultural (a sua origem ou essência cristalizada em imagens), mas antes toda uma história de territórios não cartografados, de pontos de contacto deixados livremente fora de todos os enquadramentos e fluindo potentemente "entre" as imagens e representações dos diversos mundos.[63] Isto, "para além" de toda uma ontologia de autorização de uma interpretação transcendental do mundo.

---

[61] A divisão entre natureza e cultura encontra-se envolvida no próprio fabrico da ciência geográfica, o que veio a ser reforçado pela cisão disciplinar entre componentes "física" e "humana". Através dela, o mundo passou a ser visto como um empreendimento quase exclusivamente humano, em que a "natureza" é aglutinada pela dimensão da construção social (Demeritt, 1998). Diversos autores contemporâneos debruçam-se sobre o modo como a natureza foi sendo evacuada da Geografia Cultural, nomeadamente por abordagens que enfatizavam o "agente" sobre o "médium" (Thrift, 1996;Wolff, 1990; Hayles, 1999; Castree, 2002;Whatmore, 2004). Uma das respostas mais imaginativas à antinomia cultura/natureza é a de Bruno Latour (1993), que encontra na Geografia uma das origens da mesma. Alicerçado sobre esta antinomia, um poderoso sistema de sinais geográficos colonizou o mundo das representações ocidentais durante o período moderno. A insatisfação com os termos binários em que a questão da natureza é colocada na tradição humanista produziu a revisão das categorias associadas (ex. mundo selvagem/mundo civilizado).

[62] Remete-se para a simultaneidade de diálogos como instância particular de uma polifonia de forças sociais e discursivas designadas por Bakhtin (1990) como "heteroglossia". Entendida pelo autor como uma "situação", a situação do sujeito rodeado por uma miríade de respostas que são sempre enquadradas por um discurso específico, a heteroglossia é um modo de conceber o mundo, um mundo que neste quadro é feito de uma turva e perturbadora massa de linguagens (Holquist, 2002). Na medida em que é esta situação do sujeito que governa a operação do significado em cada *utterance*, o reclamar da heteroglossia das margens associa-se ao reconhecimento do progressivo aumento da instabilidade de condições em que se verifica a operação do significado.

[63] Como salienta Irit Rogoff (2000), ao introduzirmos questões de epistemologia crítica e subjectividade no domínio da Geografia, estamos a produzir uma movimento de deslocação das questões, do centro para as margens. Esta operação de mudar as questões do centro para as margens tem que ver com a desestabilização da Geografia como ordem de conhecimento, uma ordem de conhecimento que foi estabelecida nos centros de poder e que é desafiada por um conhecimento e identidades multi-dimensionais em processo de formação.

Nos seus exercícios em torno dos "estudos científicos *como* estudos culturais", Donna Haraway (2004) interpela o universo inquietante das paisagens não representadas, apresentando algumas das principais *tropes* que subjazem a recolocação da cultura no momento presente. Enfatizando a necessidade de ruptura com as posições majestáticas de sujeito, Haraway debruça-se sobre as políticas da diferença que emergem da complexa reconstrução do conceito da subjectividade social. Tal como para Bhabha, a construção de discursos alternativos que rompam com as tradições discursivas do humanismo ocidental associa-se, para a autora, à problematização da cultura na sua relação com a desconstrução do sujeito do humanismo, associando-se ainda ao comprometimento com os apelos à acção, conhecimento e crenças que irradiam da afirmação de subjectividades sociais "contraditórias". Neste sentido, as políticas da diferença que incorporam as reformulações de cultura pela teoria cultural e da ciência, decorrem do compromisso com a transformação social. Ao contrário de algumas formulações de pendor pós-estruturalista que anunciam a ruptura de uma subjectividade majestática como "a morte do sujeito"[64] (Barthes, 1980), estas aproximações defendem a autoridade de representação de diferentes grupos nas práticas públicas institucionalizadas. Tais desconstruções do sujeito (a fantasia de um sujeito único e coerente em torno do qual se estruturam os processos de formação de identidades pessoais e colectivas), decorrem de uma vontade política de dar voz a posições de sujeito "instavelmente subjugadas" (Haraway, 2004) por grupo de afinidades, e não através de uma autoridade alegadamente originária ou essencial.

O esforço para criar lugar nas práticas materiais e discursivas para um diferente sujeito social associa-se portanto à abertura da subjectividade social à alteridade e à diferença. Isto implica a substituição de uma "noção hostil de diferença" (Haraway, 2004), que percorre os discursos e as dinâmicas da construção do sujeito que irradiam de um humanismo eurocêntrico, por uma noção de diferença que incorpore uma condição precária de identidade individual e colectiva reconstituída socialmente e a todo

[64] O tratamento da questão da "morte" na obra de Roland Barthes é complexo. As suas meditações em torno da fotografia, levaram-no a considerá-la como "o advento de mim próprio como outro, uma hábil dissociação entre percepção interna e identidade" (Barthes, 1980:11). Deste modo, endereçava o autor o acto de transformação do sujeito em objecto pela tecnologia fotográfica, o acto de tornar-se o sujeito num espectro de si mesmo. A transformação do sujeito em "Imagem-Total" ("morto em pessoa"), em objecto, coloca-o numa posição não dialéctica relativamente à sua própria imagem. Desde este ponto, o autor explora a morte do sujeito centrado e reflexivo do humanismo, tendo o seu trabalho (sobretudo da década de 1960) enorme significado para algumas das correntes orientações pós-estruturalistas.

o momento. Tal orientação inscreve-se nos termos mais vastos que articulam a ideia daquilo que Trinh Minh-ha (1986) designa por "outros inapropriados", figuras móveis e excessivas de um "sujeito excêntrico" empenhadas na refutação da ideia de uma "comunidade humana total" e implicadas criticamente com os desafios de uma "humanidade imaginada" cujas partes se articulam pela diferença e através da tradução (Haraway, 2004). Este modo de enfatizar a diferença, não com base em categorias taxonómicas mas numa posicionalidade crítica e numa relacionalidade desconstrutiva, configura as forças posicionais que vão subliminarmente tomando assento nos espaços intersticiais e de fronteira habitados por "sujeitos problemáticos e inesperados" que enunciam os mundos possíveis num contexto em que as práticas culturais são profundamente estruturadas por uma ciência transnacional (Haraway, 2004). Donde a insistência de Haraway na perspectiva da história da ciência como cultura (e como paradigma do racionalismo), como forma de clarificar a passagem de cultura como objecto de conhecimento para cultura como políticas identitárias. A análise dos objectos culturais e científicos de conhecimento, perspectivados como pólos dos sistemas históricos de domínio mundial que configuram sistemas sociais integrados pela articulação da tecnologia, comunicação e informação, prende-se por isso com a indagação do modo como estes potenciam a normalização da heterogeneidade do sujeito.

Encontrámo-nos assim no centro da problematização da ideia de cultura à luz da crítica radical pós-moderna, a qual refuta a sua estruturação normativa e reclama uma produção científica alicerçada sobre práticas de conhecimento situado, perspectivado como uma doutrina de objectividade corporizada, comprometida com a construção social e com diferentes políticas culturais. Como formulação alternativa a uma concepção tradicional de prática científica que busca uma objectividade neutra, inviolável e descorporizada, a concepção de prática científica que persegue um conhecimento situado estriba na ideia de conhecimento como processo social. Tal processo é sempre corporizado (enraizado na fisicalidade ou organicidade de corpos humanos específicos e seus artefactos culturais) e parcial (nunca total, completo, finalizado ou radicado numa doutrina de objectividade inocente), logo, situado. Deste modo, a defesa das perspectivas parciais e corporizadas como condição para as novas políticas culturais e do conhecimento, decorre da perspectivação da posição de sujeito

como algo que está sempre circunscrito às suas características físicas e orgânicas (a uma específica corporização do sujeito), em relação com "os nódulos e campos, inflexões nas orientações, e responsabilidade pelas diferenças nos campos semiótico-materiais de significado" (Haraway, 1991:195). Perspectivada por Pamela Moss e Isabel Dick (2004) como uma noção de "diferenciação enquanto processo", a corporização associa-se à ideia de corpo e às suas múltiplas e variadas formações discursivas. A corporização como "experiência vivenciada" remete pois para todo um campo operativo que explora as ligações entre as conceptualizações de corpo e identidade, experiências e actividades corporais. Estes dois conceitos surgem assim como fulcrais para "a teorização da experiência humana, subjectividade e as relações de poder através das quais a diferença é construída e regulada" (Moss e Dick, 2004:58).

Associada à tentativa de superação de um dualismo estrutural que permeou o pensamento ocidental,[65] a reteorização do corpo tem subjacente o refutar da natureza descorporizada do conhecimento que não é alicerçado na experiência vivenciada. A tentativa de tornar aparente o trabalho dos corpos (a espacialização dos corpos pela teoria), os seu contextos e suas implicações, decorre portanto da necessidade de suplantar o paradigma dos corpos como resultado acabado dos processos de formação identitária cuja performance se desenvolve de acordo como normas pré-escritas (o corpo como entidade discreta da ciência moderna)[66]. Isto, para a construção de um "conhecimento que teoriza *dos* corpos" (e não pelos corpos), privilegiando os modos materiais em que os corpos são constituídos, experienciados e representados (Moss e Dick, 2004:60). Como conhecimento situado, o conhecimento corporizado "desafia abstracções que são divorciadas da materialidade e os modos de espacialidade específica em que o poder é exercido e contestado na sociedade" (Moss e Dick, 2004:60). O processo de corporização da teoria torna-se pois uma questão metodológica e epistemológica, dado que a teorização do corpo surge como dimensão crucial para o modo como compreendemos a experiência vivenciada. Para estas autoras, a

[65] Referimo-nos aqui, e especificamente, à divisão cartesiana entre mente e corpo, assim como à valorização da primeira em relação ao segundo.

[66] A ênfase na performatividade, ou desempenho dos corpos, associa-se ao conjunto das abordagens emergentes dentro das quais a actividade do corpo é elemento determinante do acto de produção de conhecimento. Nestes termos, o corpo é perspectivado na sua relação com o discurso ou tipos de discursos a que dá origem, e reconhecer a performatividade de um discurso é reconhecer o seu poder, isto é, a sua habilidade para produzir os efeitos que nomeia (Butler, 1993).

problematização da ligação entre corpo, corporização e teoria passa pela análise de como a corporização é usada para denotar aspectos constitutivos do corpo (como identidade, poder e materialidade), concebido o corpo como entidade material que é complexamente constitutiva de noções, ideias e inscrições. Remetendo para "os espaços vivenciados em que os corpos se localizam corporal e conceptualmente, concreta e metaforicamente, material e discursivamente" (Moss, Dick, 2004:60), a corporização emancipa um universo heterogéneo de sujeitos (e identidades) que se encontravam "escondidos" sob a capa dos discursos universalizantes que actuam como entidades discretas fragilmente envolvidas com o seu ambiente material e simbólico. Desde este ponto, as possibilidades políticas deste sujeito da diferença[67] radicam na construção de redes de afinidades e conexões onde possa sediar-se, pela interacção e partilha, a natureza colectiva da prática científica e cultural. A definição do sujeito como entidade corporizada e a referência às formas culturais assumidas por identidades e subjectividades múltiplas e específicas, prende-se assim com a tentativa de explorar a construção social do corpo, bem como com uma significativa reorientação das escalas de análise através das quais "o social" e "o cultural" têm vindo a ser compreendidos e interrogados nomeadamente dentro da Geografia Cultural.

Recolocando a cultura no centro das problemáticas geográficas, o debate que nas últimas décadas penetrou ontológica e epistemologicamente as mais diversas áreas do conhecimento, em grande medida em resultado do dinamismo dos Estudos Culturais, tem sido sumariamente designado por "*cultural turn*". Entendido por Phil Crang (2000) como uma mudança intelectual que trouxe as questões da cultura para o centro dos debates contemporâneos, este turno ou viragem para as políticas culturais, sondou-se em Geografia num esforço de revisão de uma longa tradição de pensamento. Mas sondou-se ainda como tentativa de colmatar "a negligência relativamente à preocupação com os processos culturais nas abordagens político-económicas dos anos 1980" (Crang, 2000:143). Neste sentido, o investimento nas problemáticas culturais em Geografia terá vindo rectificar a negligência sentida anteriormente em relação às dimensões culturais dos processos sociais, económicos e políticos. Acompanhando um movimento crescente que se fez sentir no conjunto das Ciências Sociais, associado à aceitação de que as relações sociais são constituídas espacialmente, o diálogo progressivo com os Estudos

[67] O sujeito fracturado e heterogéneo do pós-estruturalismo, o "actor semiótico-material" de Haraway.

Culturais fez com que os geógrafos questionassem a autoridade cultural etnográfica dos estudos tradicionais nesta área. Mas este promoveu ainda o exame em torno da posicionalidade, levando a uma compreensão mais vasta da dimensão política das pesquisas (Jackson, 2003). O questionar das categorias tidas como garantidas e a preocupação com a posicionalidade do autor vem pôr em destaque a autoridade para categorizar fenómenos conferida ao investigador. Esta preocupação é apelativa para os geógrafos culturais pois "o lugar é retratado como uma das maiores fontes de posicionamento através da qual os indivíduos se definem, e consequentemente definem os 'Outros' que não pertencem a esse lugar" (Johnston,1997:271). Alinhadas proximamente nas filosofias pós-modernas, tais acessões vêm elas próprias desafiar muitas das categorias conceptuais de uma Geografia Cultural mais convencional. Assim, a ênfase na reteorização da ideia de cultura funciona como elemento unificador das diversas expressões da Geografia Cultural contemporânea.

Marcado por "uma ênfase na constituição discursiva da vida social, representações geográficas, geografias imaginárias, política e identidade" (Crang, 2000:142), o turno ou viragem cultural em Geografia "evocou e definiu diferentes transformações temáticas, abordagens, afiliações sub-disciplinares e interdisciplinares, bem como em políticas intelectuais" (Crang, 2000:142). Este novo posicionamento deu origem a um novo programa científico que veio estimular a procura de uma variedade de fontes e de abordagens no seio da Geografia Cultural. Ainda que, como salientam Kay Anderson, Mona Domosh, Steve Pile e Nigel Thrift (2004), o acto de "pensar" espacialmente sobre cultura conte já com uma longa história em Geografia,[68] as novas expressões que assume o *cultural turn* em Geografia faz com que se possa identificar um movimento de transformação que subjaz as suas diversas manifestações contemporâneas. A identificação de diversos modos de pensar espacialmente sobre a cultura na Geografia Cultural contemporânea, é sumariada por estes autores de acordo com os seguintes agrupamentos:

[68] De facto, e como referem os autores referenciados, o acto de pensar espacialmente sobre cultura emerge da própria história geral da disciplina, como de prolongadas negociações com as outras disciplinas e da transformação na tapeçaria espacial dos eventos e discursos históricos.

a) as abordagens preocupadas com o isolar dos macro-processos para a produção de grandes teorias explicativas (o espaço paralelamente como expressão da natureza do capitalismo e como motor da mudança);

b) as abordagens preocupadas com a consideração dos espaços de identidade fluida e heterogénea com a ênfase na hibridação cultural, na mobilidade e na construção de geografias imaginárias de resistência (o ataque a uma imaginação espacial circunscrita que caracteriza o pensamento ocidental moderno);

c) as abordagens preocupadas com a apreensão e desestabilização das mais diversas superfícies espaciais, perseguindo os diversos modos de experimentar o território e a paisagem e de "dar voz à terra" (o papel cultural da memória dos sentidos e especificamente da visualidade na construção da expressão dos lugares);

d) as abordagens centradas na ideia de "residência", do habitar dos territórios e da experiência de lugar dos actores humanos e não humanos (a ênfase naquilo que Haraway designa por uma ideia de "naturezacultura" e naquilo que Latour (1999) definiu como "políticas de co-existência" – a paisagem como co-produção da natureza e cultura);

e) as abordagens de pendor "experimental" em que a dimensão espacial da cultura é explorada com recurso à articulação de actores pelos métodos performativos e como forma de alcançar novas visões de lugar/espaço-tempo (relevo para a tentativa de traçar uma nova ética espacial pela exploração de formas espaciais fluidas num registo colectivo) (Anderson et al., 2004).

A espiral analítica que liga as diferentes expressões da Geografia Cultural Contemporânea, revela o alcance de diferentes posicionamentos políticos e intelectuais bem como diferentes modos de envolvimento com o mundo. Estas formas de tratar a "problemática geográfica" evidenciam sensibilidades e fronteiras intelectuais que, embora afiliadas numa viagem académica de trajecto bem definido, denunciam hoje, e também elas, a poderosa dinâmica dos territórios de contacto entre as anteriormente

definidas áreas disciplinares. Neste sentido, os desenvolvimentos da Geografia Cultural foram acompanhados pela emergência de diversas competências nas novas áreas de investigação.

Numa reflexão em torno da evolução do *cultural turn* em Geografia, Nigel Thrift (2000) individualiza dois tipos de competências que marcam claramente estas novas abordagens. Por um lado, as competências metodológicas radicadas no investimento em métodos qualitativos de pesquisa.[69] Possibilitando novas visões sobre a vida quotidiana dos diferentes grupos e respectiva experiência cultural do espaço, estes métodos permitem compreender melhor os modos de "co-produção do mundo" (Latour, 1999), indagando as dinâmicas de co-produção do espaço. Por outro lado, Thrift chama a atenção para outro conjunto de competências também informadas pela ênfase na "construção dos mundos" a que chama as competências de "efabulação",[70] assim como pelos métodos importados dos Estudos Performativos. Tais competências indagam a fundação dos mitos e ficções dominantes na cultura ocidental moderna, explorando a constituição de diferentes grupos discursivos e as suas políticas de resistência. Thrift chama ainda a atenção para um conjunto de competências que permitem isolar a dimensão ética como elemento crucial de qualquer acção humana, as quais informam trabalhos mais recentes no âmbito da Geografia Cultural. Dentro desta área, as abordagens que visam a problematização da diferença e alteridade através da articulação de diversas teorias críticas sociais, são aquelas que têm proposto um conjunto mais inovador de competências, métodos e técnicas de pesquisa. Subjacente à problematização da diferença e alteridade, e trespassando as propostas deste conjunto de abordagens, está o compromisso com a exploração das políticas e práticas identitárias e sua relação com a produção social do espaço. Não é por isso de estranhar que as aproximações às questões de género e etnia desenvolvidas por autores implicados com os sistemas transdisciplinares de pensamento, tenham vindo a adquirir enorme protagonismo para o estudo das relações entre geografia e cultura.

A diversidade intrínseca daqueles dois conceitos e a necessidade de abordagens analíticas independentes não ilude, apesar de tudo, a interpenetração destas duas

---

[69] Como salienta Thrift (2000), o conjunto de métodos explorados sensivelmente desde os anos sessenta por geógrafos culturais enfatizam as entrevistas *in-depth* e os procedimentos etnográficos de pesquisa.

[70] Aspas do autor para assinalar um termo usado por Bergson e Deleuze.

categorias que especialmente "desde o século dezanove se viram implicadas nos processos de capitalismo/imperialismo/colonialismo" (Kobayashy e Peake, cit in Barnes e Gregory,1997:445-449). Donde, a necessidade de indagar as diferentes histórias dos conceitos de racismo e de sexismo e respectivas espacialidades e paisagens culturais, entendidos os conceitos de raça e sexualidade como construções sociais baseadas num pensamento essencialista e trespassado por "a prioris" de fundamentação biológica e cultural que vieram a ser naturalizados como discursos dominantes. Como defendem Kobayashy e Peake (1997), as questões de raça e género, imbuídas como estavam pelos pressupostos do determinismo biológico e do darwinismo social, promoveram um contexto de "naturalização" da construção do "Outro sub-humano", suportado por uma série de interesses económicos e políticos assim como por construções culturais do exótico e do estranho. É para este conjunto de abordagens que nos voltamos agora, e é com ele que tentaremos "fechar" o âmbito sinóptico deste capítulo de abertura.

1.2.5. Abordagens pós-coloniais: contestação e renegociação dos mundos culturais num presente pós-colonial

"O acto de re-situar *L'Etranger* no nexus geográfico onde emerge a sua trajectória narrativa é interpretá-lo como forma elevada de experiência histórica."
Edward Said, 1993

Temos vindo a mostrar como uma orientação dita pós-moderna foi sendo absorvida pela Geografia Cultural contemporânea, acompanhando um movimento efectuado pela Geografia Humana no seu conjunto e evidenciando as profundas alterações ocorridas nas Ciências Sociais e nas Humanidades. Refutando as variáveis fundamentais do paradigma espacial dominante na Geografia Moderna, as aproximações de pendor humanista bem como as de pendor marxista iniciaram movimentos orientados para o questionamento das bases daquele paradigma. Posteriormente, as abordagens pós-estruturalistas abriram caminho para a exploração de teorias e práticas emergentes. Concomitantemente, o *cultural turn* em Geografia integrou um movimento de revisão das bases ontológicas sobre as quais assentava a produção do conhecimento geográfico, assim como o desenvolvimento de uma nova sensibilidade que possibilitasse a integração das teorias culturais e das teorias sociais críticas por forma a permitir uma melhor compreensão das dinâmicas e políticas espaciais em contextos de mudança.

Cientes da irredutibilidade dos mundos sociais e culturais, os geógrafos recolocaram a Geografia Cultural como uma das subdisciplinas que melhor integrou a problemática da crise das representações e do sujeito humanista, bem como a resposta epistemológica à irrupção de uma sensibilidade dita pós-moderna. E se, tomadas no seu conjunto, as respostas epistemológica e ontológica resultantes do encontro da Geografia com a pós-modernidade proporcionaram uma evasão aos mecanismos de coerência e às categorias dominantes da ciência geográfica moderna, elas proporcionaram de igual modo um fertilíssimo encontro com as problemáticas associadas ao multiculturalismo num contexto pós-colonial. Neste contexto, a Geografia Cultural abre-se sobretudo na década de 1990 às preocupações e a toda uma agenda proporcionada pelo pós-colonialismo, definido por Derek Gregory (2000g: 612) como "uma formação político-intelectual crítica que tem como preocupação central o impacto do colonialismo e sua contestação nas culturas dos povos colonizados e colonizadores do passado, e a reprodução e transformação das relações coloniais, representações e práticas no presente".

Embora a sua relação original com a Literatura e com os Estudos Culturais pela mão do orientalista Edward Said tenha definido alguns dos traços elementares desta formação, nomeadamente no que respeita à recuperação do significado político de cultura, estudos informados crítica e teoricamente sobre o colonialismo europeu moderno produzidos nas décadas de 1950 e 1960 contribuíram significativamente para a compreensão deste processo político, económico, cultural e sócio-espacial. Debruçado sobre a cronologia do paradigma pós-colonial, Anthony King (2004) identifica duas fases que informaram a construção da crítica pós-colonial. Uma primeira fase composta pela pesquisa de autores das Ciências Sociais que nas décadas de 1950-60-70 desenvolveram trabalhos num contexto muito específico da situação colonial com a sua particular distribuição de poder, e uma segunda fase que tomou corpo sensivelmente desde inícios da década de 1980 composta pelas abordagens de investigadores das Humanidades. De acordo com este autor, o primeiro conjunto de estudos pós-coloniais orientados para a cultura, embora tivesse em conta as representações do sujeito colonizado, debruçava-se mais sobre as instituições e cultura do colonizador, formas de conhecimento e práticas específicas no quadro colonial (o espaço da sociedade colonial). Este corpo de estudos foi efectuado por uma "geração de académicos do 'colonialismo'" (King, 2004:383) que era constituída por investigadores das Ciências

Sociais, na sua maioria de sexo masculino e europeus ou norte americanos, subsidiados para trabalho de campo nas colónias. Constituindo muitos destes trabalhos legados pioneiros para análise e estudo pós-colonial,[71] estes trabalhos configuram ainda um valioso banco de dados sobre o discurso colonial, ajudando a clarificar inúmeros aspectos sobre o discurso colonial e sobre "o sistema de conhecimento e crenças sobre o mundo dentro do qual os actos de colonização tomaram lugar (King, 2004). Sediados na academia metropolitana e restringidos a células disciplinares específicas, estes estudos deram lugar a uma segunda fase da critica pós-colonial constituída por académicos das Humanidades de proveniência diversa, "homens e mulheres de diferentes etnias originários das antigas colónias como da metrópole" (King, 2004:384).

A análise crítica desenvolvida pelos autores desta segunda fase (especificamente designada por Estudos Pós-coloniais), "é informada a diversos níveis pela teoria cultural ou literária, particularmente feminismo e pós-estruturalismo, e os objectos de análise são primeiramente textos literários (histórias, relatos de viagem, cartas, diários, manuais, (...), assim como (material) gráfico, fotográfico ou cartográfico" (King, 2004:386). Deste modo, a teoria e a crítica pós-colonial inclui uma variedade de práticas muitas delas anteriores ao período em que o termo "pós-colonial" começou a tornar-se corrente. Não obstante, a adopção do paradigma pós-colonial encontra-se associada a inúmeros movimentos sociais e a transformações na natureza das práticas culturais dentro e fora da academia, nomeadamente aos movimentos de independência das antigas colónias e aos movimentos de direitos civis dos anos 60, afirmando-se no decurso da construção ideológica resultante de uma sociedade multicultural.

Actualmente mais orientada para a crítica do humanismo ocidental e mais envolvida com as abordagens pós-estruturalistas, a análise crítica do colonialismo persegue uma compreensão desse mesmo colonialismo e dos projectos decorrentes. Em termos gerais, explica Gregory, procura-se a compreensão desses fenómenos através da análise das culturas e formações discursivas do colonialismo atendendo a aspectos de construção do objecto e representação do poder. Estas envolvem a interpretação das construções discursivas através das quais o colonialismo é transportado do passado para o presente, aquilo a que o autor chama de "deslocações culturais do colonialismo no presente"

[71] Benard Cohn foi o primeiro a aplicar a perspectiva antropológica à história do colonialismo e suas formas de conhecimento, desenvolvendo na década de 1950 investigação pioneira debruçada sobre as questões de representação nas sociedades coloniais.

(Gregory, 2000g: 613). Busca-se, portanto, uma leitura crítica do discurso colonial como forma de enfatizar os problemas interpretativos que percorrem o arquivo colonial. Donde aquele geógrafo defender que, deve "enfatizar-se o estudo das formas através das quais as sociedades metropolitanas e coloniais são apresentadas juntas em redes de afinidades, influência e dependência" (Gregory, 2000g: 613). A articulação destas preocupações na Geografia Cultural passa pela compreensão do significado de traços culturais específicos detectados nas paisagens saturadas do hiperespaço contemporâneo. Tentando compreender como a diferença se torna objectivada em lugares particulares, autores como Homi Bhabha (1994) e Mills (1996) mostram a natureza daquilo que Soja (1989) designa por "espacialidade existencial", analisando aspectos de construção de identidade e marginalidade. Deste modo, tenta perceber-se como a cultura é factor crucial na produção e reprodução do espaço, articulando-se as expressões do local e do global, bem como aspectos de mito e memória passíveis de exprimir a constituição dos grupos sociais e dos indivíduos.

Emergindo do campo dos Estudos Literários e Culturais, através do trabalho de autores como Edward Said que estabeleceram as bases para o estudo das culturas do imperialismo, a análise do discurso colonial tem sido recentemente alvo de grande atenção, propagando-se pelas mais diversas disciplinas académicas. Como salienta Jane Jacobs, integrando propostas de outros campos do saber, este tipo de estudos debruça-se sobre o modo como as formações discursivas operam "para a criação de um complexo campo de valores, significados e práticas através dos quais o sujeito europeu é posicionado como superior e os não-europeus são posicionados necessariamente como um Outro inferior para a constituição desse sujeito" (2002:192). Neste sentido, as problemáticas pós-coloniais animaram em seu redor um debate de carácter inerentemente transdisciplinar. A preocupação que subjaz tais abordagens é o desenvolvimento de uma consciência das implicações políticas da construção das narrativas coloniais, interpretações e "histórias", e suas repercussões para a constituição de um presente pós-colonial (Jackson e Jacobs, 1996). Explorando questões relacionadas com a posicionalidade do sujeito e o relativismo cultural, estas abordagens desenvolvem as propostas que Said põe em cima da mesa com a sua obra "Orientalismo" (1978), mostrando como as geografias que nutrem o imaginário moderno são parte integrante do próprio projecto imperialista. Ao defender que "o

Oriente" não existia mas antes que foi etnocentricamente criado pelos ocidentais, Said apresenta o orientalismo como um processo activo de alteridade, através do qual se justificou a subjugação e a exploração do Outro colonial.

Como discurso que permitiu "a criação de um paradigma conceptual geral através do qual as formas culturais das ideologias colonial e imperial podem ser analisadas" (Young, 2001:33), o Orientalismo mostra como se articularam poder e conhecimento para a construção e manipulação de uma ideia específica de Oriente; "um *self* subterrâneo do ocidente" (Said, 1978:27). Como "espelho deformador" (Said, 1978:27) através do qual a Europa se definiu e celebrou a sua superioridade, o discurso orientalista funciona como meio pelo qual o ocidente arrogou para si mesmo o poder de transmitir (e negar) respeito cultural a outros e autorizar aquilo que conta como verdade" (Clayton, 2004:356). Evidenciando a complexa relação entre a Europa e o "Oriente", o discurso orientalista veicula uma geografia imaginária percorrida por mitos e imagens que denotam ambíguas representações do Outro alicerçadas sobre uma história de proximidade e paralelamente de distância relativamente a territórios e culturas que ocupavam o lado oriental do mapa. Como salienta Mike Crang (1998:66), "mais do que estar vazio, o Leste era consignado ao passado através das representações, sendo perspectivado como uma origem antiga e não como um rival corrente". Estabelecendo-se através de "formas contrastantes de 'temporalidade'" (Crang, 1998:66), o Ocidente definiu-se a si mesmo "como progressivo, no sentido do fazer da história e da transformação do mundo, enquanto que o Oriente foi definido (pelos europeus) como estático e intemporal" (Crang, 1998:66). Auto-definindo-se como "agente da história" (Crang, 1998), em relação a um leste que apenas poderia experimentar repetições, o ocidente detinha a capacidade de modelação do futuro através da habilidade para actuar e subordinar o Leste (Crang, 1998). A construção pelo "autor europeu" de um mapa imaginário "do Oriente" é, portanto, trespassada por categorias dicotómicas que serviram como base para a afirmação da sua própria auto-imagem. Mapa que tem subjacente a tentativa de lidar com sentimentos de medo e repulsa relativamente ao outro desconhecido, assim como com sentimentos reprimidos de desejo que o narrador ocidental projectava sobre o objecto de representação.

Como objecto e não como sujeito de representação, o Outro oriental configurou-se como figura contrastante e antónima do Eu ocidental (o Eu hiper-racional), uma figura

através da qual se sublimavam o fascínio e o desejo relativamente à sexualidade "incontrolada" do Outro; donde as lógicas de sexualizar e feminizar o continente asiático que percorrem as mais diversas representações do Oriente. As aspirações de "pureza racial pela resistência à sexualidade do Oriente", refere Crang (1998:68), viram-se exponenciadas nos finais do século XIX com o incremento de poder associado à divisão do continente africano pelas potências europeias. Articulando complexos fluxos de significado e alteridade estruturados em torno dos sentimentos de medo e de desejo, a construção de categorias raciais de ordenação da identidade tem subjacente processos bárbaros de selecção e hierarquização, nomeadamente de acordo com a côr da pele dos sujeitos (objectos) de representação. Categorias que, de acordo com a mentalidade colonial, assentavam no domínio masculino do Outro, e muito particularmente do Outro feminino como objecto sexual disponível que urgia controlar. Isto, num contexto em que o Ocidente se encontrava imbuído da missão de "iluminar" ou de levar a Razão ao Outro subjugado, assim como de "humanizar" ou de levar a Fé ao outro "não humano". Um processo alicerçado sobre uma grelha antropológica que irradia do mundo ocidental e que se afirma no período moderno pela articulação dos mecanismos dominantes de representação em torno de binómios como primitivismo/civilização .

Como construção cultural e estética trespassada de ressonâncias históricas, o primitivismo remete para a ideia de um Outro não-ocidental contra o qual o Eu ocidental se constituiu, um "Outro inalcançável que apenas pode ser definido negativamente (como o não-ocidental); uma esfera de marginalidade e, por associação, beleza misteriosa e diferença exótica; uma visão sempre distante cuja natureza bruta é mobilizada para lembrar ao mundo civilizado aquilo que perdeu" (Bonnet, 2000:357-8). Tais construções metropolitanas do Eu e do Outro, argumenta Jane Jacobs (2002), são parte integrante das extensões territorial, militar, política e económica do poder Europeu sobre o Globo, e dos processos de imperialismo e colonialismo. Mais do que meros "exercícios mentais", tais constructos associam-se aos processos de construção social de identidades, pelo que os significados e práticas que geram subjazem ao desenvolvimento político-material desigual dos mundos imperiais (Said, 1978). Definido por Said (1993) como um conjunto de atitudes, práticas e teorias de um centro metropolitano dominante governando um território distante, o imperialismo manifesta-

se no presente pela acção de uma infinidade de formações discursivas que activam a esfera de uma "cultura geral". Esta, tem contaminado as práticas políticas, ideológicas, económicas e sociais a uma esfera macro. Aludindo à "persistência tenaz das ideologias, práticas e economias do alto capitalismo no momento presente de descolonização formal" (Jacobs, 2002:194), inúmeros autores pós-colonialistas remetem para um processo de expansão cultural e económica que continuou a verificar-se no período subsequente à independência administrativa e territorial das antigas colónias. Deste modo, interceptam-se os problemas decorrentes das lutas nacionalistas pela liberação nacional no que respeita à remoção da administração colonial (Pile, 2000). Problemas que, como bem mostraram os estudos pioneiros de Franz Fanon, decorrem de uma reorganização do poder em torno de poderosas elites nacionalistas que tomaram conta da missão pós-colonial e que rapidamente encontraram expediente para negociar com o anterior poder colonial (Pile, 2000). Donde a insistência de Said na necessidade de distinção entre imperialismo e colonialismo, entendido este último como articulação específica do imperialismo associada às invasões territoriais e ao processo de assentamento.

Considerado como um estádio dentro de um processo mais vasto e persistente de imperialismo capitalista que perdura nos nossos dias, o colonialismo é "uma fase do imperialismo em que a expansão das capacidades acumulativas do capitalismo foi realizada pela conquista e possessão do território e trabalho de outros indivíduos ao serviço do centro metropolitano" (Jacobs, 2002:193). Neste sentido, o colonialismo implica o estabelecimento e a manutenção do domínio sobre um grupo separado de indivíduos (subordinados) e dos seus territórios (presumivelmente livres para exploração) (Jacobs, 2002). Implicado com a tarefa de lançar as bases para uma discussão e análise crítica do imperialismo, Said considera o imperialismo como "um acto de violência geográfica através do qual virtualmente qualquer espaço no mundo é explorado, cartografado e, finalmente, posto sob controlo" (1993: 271). A componente espacial reveste-se de significado especial na sua teoria, uma vez que as expansões imperiais do período colonial estabeleceram "arranjos espaciais específicos em que as geografias imaginativas do desejo robusteceram espacialidades materiais de conexão política, dependência económica, imposição arquitectónica e transformação paisagística" (Jacobs, 2002:194). Decorrentes das "lutas pelo controlo do território

(assim como) das "lutas pela história e pelo significado social", argumenta Said (1978: 331-332), tais espacialidades denotam o papel do imaginário geográfico no projecto imperial. Um imaginário que integra geografias imaginativas e imaginação geográfica.

Como representações de "outros" lugares e paisagens que veiculam estereótipos particulares sobre os indivíduos, natureza e cultura, as "geografias imaginativas" (Said, 1978) reflectem os desejos, as fantasias e as preconcepções dos seus autores, assim como as grelhas de poder que se articulam entre estas e os sujeitos (Gregory, 2000a). Enfatizando o carácter "não inocente" destas representações e o modo como o poder se articula através delas, Said desvela o carácter centrado dos pontos de vista dos autores europeus e americanos na sua relação com a construção cultural de uma grelha assimétrica de visualização (uma específica posicionalidade do sujeito observador) mobilizada para a observação do Outro.[72] Explorando a construção cultural de uma superfície de observação que não é puramente produto de operações cognitivas, Said mostra como as geografias imaginativas são animadas pela fantasia e pelo jogo do desejo por forma a emprestar aos lugares um valor figurativo e uma particular poética. Integrando a produção da alteridade assim como os processos de construção identitária, estes valores figurativos não se prendem simplesmente com a replicação de um ambiente específico mas antes fazem parte dos "imperativos territoriais de um sistema político particular" (Harley, 1988: 278) empenhado na produção de um espaço "conhecido" (o dos projectos imperiais). Um espaço profundamente nutrido pelo exercício cartográfico e pela tarefa de mapeamento de que dependeu o processo de colonização, "uma técnica (e uma esperança) de representar uma realidade estável e passível de ser conhecida naquilo que eram terras desconhecidas habitadas por gente desconhecida" (Jacobs, 2002:194). Neste sentido, "as geografias imaginativas e a história ajudam a mente a intensificar o seu próprio sentido, pela dramatização da

[72] A relação entre esta grelha de visualização e os projectos europeus de exploração teve como resultado a "naturalização" de um conjunto de representações culturais do Eu e do Outro Ocidental. Estas tornaram-se popularizadas através de exposições públicas, ilustrações e relatos de viagem. Neste sentido, tanto as imagens em suporte material como a literatura de viagem constituem um das fontes vitais de produção discursiva de geografias imaginárias. Tornando-se profundamente sedimentadas ao longo do tempo, as geografias imaginativas relativas às diferentes regiões mapeadas pelo autor ocidental asseguravam a ideia de uma natureza essencial para cada uma delas. Alicerçadas sobre a narrativização do espaço e a esteticização da paisagem, estas geografias imaginativas foram sendo desenvolvidas até ao ponto em que mesmo durante o século XX inúmeros autores europeus e norte-americanos continuam a elaborar uma densa textualização do lugar por forma a assegurar um sentido de identidade e autenticidade entre povos e territórios.

distância e da diferença entre aquilo que está perto e aquilo que está longe" (Said, 1978:55). Circulando em formas materiais, um poderoso espólio de geografias imaginativas tornou-se com o tempo culturalmente sedimentado, formando um arquivo internamente estruturado que se vai auto-reforçando (Gregory, 2000i). Através delas (pintura, fotografia, mapas, relatos de viagem, colecções ou exposições, que veiculam a ideia de paisagens específicas), inúmeras histórias espaciais foram trazidas para o horizonte da inteligibilidade com recurso a diversas práticas textuais.

Representando a intersecção entre espaço material e imaginário, as geografias imaginativas usufruem paralelamente do estatuto de ficções e de realidade concreta. O mapa, é disso exemplo, tendo-se tornado "significante sobredeterminado da espacialidade de uma imaginação imperial (Jacobs, 2002:194). Identificando uma "estrutura de citação" que caracteriza a circulação das geografias imaginativas produzidas sob a égide do orientalismo, Said mostra como esta funciona por forma a legitimar atitudes e disposições, políticas e práticas da sua audiência colectiva, ventilando "uma espécie de paradigma cultural de 'alteridade'" (Gregory, 2000f:373). Tendo subjacente uma resposta específica aos lugares e paisagens proporcionados pelo encontro colonial, as geografias imaginativas assentam sobre a imaginação geográfica do Eu colonizador e, como tal, revelam uma peculiar sensibilidade para a captação dos aspectos culturais e naturais por parte do sujeito ocidental. A ambivalente sensibilidade que informa a imaginação geográfica imperial e que tem subjacente o "medo do Outro, de um envolvimento com o Outro, que produz uma distância e um desejo de dominar por forma a manter esta distância" (Rose, 1993:77), conta com o trabalho da representação dos espaços do Outro como modo de espacialização do poder e como forma de exercer o controlo por parte de um grupo social dominante.[73] Como nota Said (1978,137), "(t)al como nenhum de nós está fora ou para além da geografia, nenhum de nós está completamente livre da luta em torno da geografia. Esta luta é complexa e interessante porque não é apenas sobre soldados e canhões, mas também sobre ideias, sobre formas, sobre imagens e imaginários". Donde a dimensão profundamente geográfica do seu projecto, dado o modo como se dedicou a uma reescrita das modernas

[73] Como mencionamos em nota anterior, a definição das grandes regiões político-culturais constitui um dos aspectos mais marcados de um processo de espacialização do poder pelo mundo ocidental. Por isso, elas funcionam como zonas de reinscrição dos estereótipos setecentistas e oitocentistas por excelência (ex. "os trópicos" como zona de excessos ou de uma primeira natureza, ou "o Oriente" como zona de erotismo e transgressão).

espacialidades; "(a)quilo em que me re-encontro é a repensar a geografia (...), a cartografar as mutantes constelações de poder, conhecimento e geografia" (Said, 1978:138).

Alicerçada sobre construções culturais de diferença e alteridade, a imaginação geográfica imperial e respectivas espacialidades entroncam em complexos processos de formação identitária, os quais são afectados por imagens distorcidas ou estereotipadas que reflectem o modo como as "outras" culturas foram absorvidas e importadas para o mundo ocidental. Como "repositório de formas simbólicas e de experiências sociais individuais e colectivas" (Gurnah, 2002:355), a cultura funciona como veículo de troca interpessoal e como médium para a construção de significados. Através dela, misturam-se "ambições e desejos por forma a legitimar uma ordem moral e acção política, autoridade e o sistema económico" (Gurnah, 2002:355), os quais interferem para a produção de geografias imaginativas. Os parâmetros morais e epistémicos criados pela cultura moderna como forma de controlo de uma determinada realidade social (assim como a difusão desses parâmetros), são profundamente nutridos por complexas "geografias da diferença" (Sibley, 1999). David Sibley debruça-se sobre os processos de construção das fronteiras entre o Eu e o Outro, tentando compreender como as representações da diferença integram a constituição da subjectividade e interferem na definição dos lugares. Desenvolvendo a teoria da abjecção de Julia Kristeva (1982), Sibley mostra como a percepção e as "recolecções" de lugares representam parte substancial do acto de construção de fronteiras por parte do sujeito. Associada às imagens que coleccionamos sobre um lugar, as emoções reprimidas constituem elemento crucial a integrar a experiência desse lugar. Os seus múltiplos elementos combinados com outros (presentes ou ausentes) são articulados nas nossas representações por forma a constituir um sentimento específico sobre o lugar a partir do qual definimos um lugar como "bom" ou "mau" (Sibley, 1999). Desde esse ponto, que é antes de mais cultural mas também estritamente pessoal, enunciam-se as complexas relações entre o mundo material e o mundo social, processo que é intimamente nutrido pelo sistema emocional e afectivo assim como pelo inconsciente. Como salienta Karl Figlio (1996:75), "(t)odo o acto de mapear para um espaço geométrico – todo o acto de retratar – deixa uma abertura entre aquilo que está presente no espaço emocional (...) e aquilo que aparece no espaço mapeado".

O papel das emoções na construção das geografias imaginativas é frequentemente negligenciado, iludindo-se desse modo a forma como sentimentos como medo e ansiedade se encontram incrustados no próprio mundo material. Mas iludem-se igualmente as dimensões de exclusão de determinados grupos sociais, dimensões que são evidenciadas pela separação espacial, como dimensão crucial da própria cultura ocidental, "a cada um o seu lugar!". Os espaços reflectem hierarquias, reflectindo o imaginário geográfico as fronteiras de mesmidade e alteridade legitimadas pelos parâmetros morais e epistémicos da cultura moderna. Neste contexto, em que as relações entre o mundo material e social interferem activamente na construção das subjectividades, "o poder de controlo do espaço (liga-se) à produção de uma comunidade homogénea e de um sentido geral de mesmidade" (Sibley, 1999120). Isto dentro das fronteiras do sujeito. Fora delas, na *no man's land* em que o Outro constitui uma verdadeira ameaça para a integridade do sujeito, situam-se os territórios da abjecção mapeados por Sibley. Como objecto que o sujeito tenta expelir mas que não é passível de ser eliminado, o abjecto faz parte do sujeito (Grosz, 1994). O "sujeito abjecto" e o "espaço abjecto" situam-se para além das fronteiras do sujeito embora integrem ininterruptamente a definição da sua própria mesmidade (Grosz, 1994). Abjecção e purificação configuram um ciclo inacabado através do qual as subjectividades se produzem; o Eu (essência) e o Outro (resíduo) integram os processos de construção da diferença e alteridade assim como a modelação do espaço social. A construção de imagens e de imaginários aprisionados pelo binómio essência/resíduo (ou abjecção/purificação) é pedra angular das doutrinas de pensamento de pendor eurocêntrico. Como refere Sibley (1999:121), "(o)s sentimentos de abjecção são projectados sobre populações cujas imagens estereotipadas não coincidem com idealizações de certos corpos". Deste modo, os sentidos de pertença e não pertença a determinados grupos e culturas geram situações de expulsão concreta ou metafórica, dos sujeitos com os quais não se produz identificação, isto é, os sujeitos da diferença.

Contaminados pela inaceitação de inúmeras formas de diferença, os processos homogeneizadores que nutriram o sistema social imperial (nomeadamente os associados à construção dos Estado-nação com as suas "comunidades coerentes"), foram sustidos por "crus estereótipos e uma forma insuportável de divisão global" (Sibley, 1999:123). Directamente associada à construção dos estereótipos culturais está a imposição de

fronteiras, as barreiras para lá das quais se colocam os "outros abjectos"; "isto simplifica a questão da identidade, e a rejeição ou exclusão dos outros é assumida como proporcionando mais segurança" (Sibley, 1999:124). Articulando inúmeras e complexas instâncias de abjecção, a história colonial define-se com base numa política cultural preocupada com tudo que possa ameaçar as fronteiras do sujeito colonizador. Uma política que potenciou a exclusão, pela desumanização do sujeito colonizado, pela ameaça que este constituía às fronteiras do corpo (branco). Se, como evidencia David Sibley (1999:124), "o branco significava paralelamente pureza e ordem e o preto significava profanação e desordem no discurso racista, então as representações de negritude criavam ansiedades sobre as fronteiras – do corpo, da vizinhança, da nação", o que veio a ser exponenciado por séculos de representações negativas do Outro colonial que se erguiam no seio do sistema simbólico da cultura ocidental em resposta às ansiedades sobre a alegada integridade do sujeito ocidental (branco). Não obstante, a questão dos estereótipos culturais é complexa e percorrida de ambivalências, nomeadamente no que respeita à relação com os dois lados da abjecção e com a determinação de estereótipos negativos e positivos.

Tentando ilustrar a problemática das fronteiras entre pureza e abjecção, Sibley argumenta que sob o regime colonial a construção de um espaço imaginado passou pelo recurso a uma ideia de paisagem da qual se erradicou sistematicamente o trabalho da cultura. A mobilização de uma ideia de paisagem culturalmente "vazia" ou de uma natureza primordial intocada permanecendo fora de controlo aos olhos do sujeito colonizador, configura elemento crucial das geografias imaginativas do habitante urbano ocidental.[74] Para retratar esta ideia de um "total exterior", incluindo nela o sujeito colonizado, foi necessário representá-lo como "não afectado pela civilização, existindo numa inter-relação harmoniosa com a natureza, efectivamente como parte da natureza" (Sibley, 1999:125). Neste contexto, o da construção de uma imagem desejada e de uma espacialidade "não conflituosa" passível de retratar o encontro colonial, "(i)ndivíduos e lugar representam algo que foi perdido pela civilização, pela separação de cultura e natureza" (Sibley, 1999:125). Desta forma, a mobilização de estereótipos positivos relativamente ao Outro colonizado, respondia às expectativas de autenticidade

[74] Como médium que opera para a comunicação entre pessoas mas mais radicalmente ainda para a comunicação entre o humano e o não-humano, a paisagem opera simultaneamente um trabalho de expressão de significados e de expressão de valores.

do Eu colonizador, assim como à articulação de emoções contraditórias que irradiavam do encontro cultural. Esta construção respondia ao "(d)esejo, de uma existência mais terna e natural, de uma reemersão com os resíduos, (que) é deslocada para os outros romantizados" (Sibley, 1999:126). Do outro lado das fronteiras da mesmidade (ocidental), encontravam-se portanto e também, 'bons objectos' míticos que habitam 'outros' lugares - desertos, tundra, florestas equatoriais" (Sibley, 1999:126), objectos que reuniam as qualidades de uma natureza purificada. Através destes estereótipos, a identidade dos indígenas era idealizada e os sentimentos de ansiedade atenuados. Se tais representações proporcionavam meio de lidar com emoções como o medo e a ansiedade, elas funcionavam também como modo de lidar com sentimentos ameaçadores como o desejo, deslocando-se para o Outro imaginado as ideias de sensualidade e prazer. Por isso, as representações do sujeito colonizado, integraram ambiguamente o "outro abjecto" e "outro natural", enfatizando-se através delas, e respectivamente, qualidades "negativas" e "positivas" que presidiam a própria formação da subjectividade. No seu conjunto, tais geografias imaginárias serviam como forma de "confirmar" a diferença pelo lado menos positivo, pois como "objectos" que ameaçavam as fronteiras do sujeito (ocidental), as representações do Outro colonial punham em causa o carácter purificado e homogeneizado daquela construção.

A análise do discurso colonial, como " sistema de conhecimento e crenças sobre o mundo dentro do qual os actos de colonização tomaram lugar" (Ascroft et al, 1998:42), remete para construções complexas de identidade e alteridade que se afirmaram no período moderno tanto como efeito de uma grelha de poder e conhecimento que irradiava dos centros europeus metropolitanos como das tentativas de lidar com emoções provocadas pelo encontro colonial e que potenciavam a construção das fronteiras entre o Eu e o Outro colonial. Neste sentido, indagar da medida em que determinadas formações discursivas contribuíram para a difusão de estereótipos culturais específicos associa-se também à tentativa de compreensão das suas implicações materiais. De facto, se discursos como o orientalismo e a tropicalidade constituem construções culturais e políticas do ocidente que legitimavam práticas de exclusão, estes integram uma boa parte dos mitos coloniais. Combinados em diferentes tempos com vários níveis de racismo e políticas de controlo social colonial, tais mitos tornaram-se factores determinantes de influência das relações e práticas sociais e

espaciais, bem como das políticas da modernidade. Indagando a construção europeia do conceito de "trópicos" e do "tropical", Arnold (2000) enfatiza a importância das ideias científicas e da autoridade académica para a formação destes constructos. De facto, a análise da história das ideias de natureza tropical em geral e da Geografia Tropical em particular ajuda a compreender a razão pela qual estes se tornaram conceitos fundacionais das geografias imaginativas do imperialismo (King, 2004). Como constructo colonial de clima e natureza, a ideia de "trópicos" decorre da "identificação das regiões temperadas do norte como normais e dos trópicos como o outro – climaticamente, geograficamente e moralmente" (Arnold, 2000:7). O poder desta ideia "que continua a modelar a produção e o consumo do conhecimento" (Arnold, 2000:7), entronca nas condições específicas da sua formação, enquanto construção específica de conhecimento e prática orientados para os hábitos do comportamento dos europeus "nos trópicos".

Reunindo em seu redor todo um conjunto de referências dispostas para a categorização do sujeito colonial, o discurso da tropicalidade adquire ressonância redobrada quando se tem em conta as múltiplas formas em que denota o sentido de abjecção e os múltiplos processos através dos quais o sujeito colonizador tentou lidar com as sérias ameaças sintetizadas por todo um quadro de políticas médico-sanitárias que configuraram o espectro daquele encontro. Como salienta Anthony King (2004), a ideia de "trópicos" encontra-se intimamente relacionada com a teoria miásmica que imputava as origens da doença às "emanações do solo" (King, 2004). De facto, o espectro de doenças como a malária que informou alguns dos momentos mais traumáticos do "psicodrama colonial" (Pile, 2000), veio reforçar todo um conjunto de estereótipos negativos associados ao encontro com o Outro colonial. Articuladas em termos discursivos, as práticas através das quais "os trópicos" vieram a ser conhecidos eram frequentemente marcadas pelo estigma da doença e pela morte. Neste sentido, "(e)ncontrar "os trópicos" tinha a ver com medo e o risco, e com a ameaça da doença e da loucura (perspectivados como) sinais de não estar sob controlo" (King, 2004:384). Os desenvolvimentos da teoria miásmica pelo contacto com os povos colonizados e com os territórios em que habitavam, nutriram uma série de paradigmas de conhecimento tropical como modo de lidar com os movimentos de assentamento colonial e com as relações de apropriação do solo, isto tendo subjacente um quadro de práticas higienistas

e de desenvolvimento urbano que se ia traçando desde os centros metropolitanos europeus. Dentro deste quadro, as formas sócio-espaciais geradas pelos discursos da tropicalidade remetiam para a ideia dos povos nativos e dos seus hábitos como origem da doença, pelo que as localidades de assentamento do ocidental se encontravam preferencialmente à distancia destas povoações, em lugares de maior altitude (distantes do solo como "centro de emanações"), arejados e limpos (King, 2004). Por isso, como enfatiza Anthony King (2004:384), a tarefa de "fazer as colónias era também a de refazer a natureza, não apenas em termos de acesso e exploração económica do valor das terras colonizadas como valor de recurso, mas também em termos de outros valores (científico) e risco (doença)". Objectivados como modo de lidar com o Outro inacessível", estes discursos espaciais vieram a ser usados como forma de obter controlo sobre as pessoas e os seus recursos, recodificando-se através das representações a carga simbólica das geografias imaginativas que veiculavam a ideia de "continente negro" ou de "natureza selvagem" que urgia domesticar.

A tentativa de abertura de um enquadramento convencional das representações culturais de raça e etnia associa-se, neste quadro, a uma reexploração das ligações entre o material e metafórico para possibilitar a afirmação dos Outros espaços, espaços radicalmente abertos, simultaneamente reais e imaginários, que emergem das práticas espaciais de diferentes grupos sociais. Localizados muito para além das fronteiras da imaginação geográfica convencional, tais espaços abrem o domínio vivenciado dos "espaços das margens", perspectivados por bell hooks (1990) como espaços de "abertura radical". A ênfase na escolha das margens como espaço de abertura radical, associa-se à definição de uma perspectiva radical onde entroncam as "políticas de localização" daqueles que se encontram implicados "na formação de uma prática cultural contra-hegemónica passível de identificar os espaços onde começamos o processo de revisão" (hooks, 1990:15) das fronteiras estabelecidas pelas categorias raciais de domínio. Como espaço de abertura radical, esta ideia de margem" coloca sérios desafios para o acto de posicionamento do sujeito. Por isso, hooks defende que é necessária a criação de "comunidades de resistência" que viabilizem a colocação dos sujeitos nesse espaço de abertura radical. Esta outra forma de habitar uma marginalidade que não é imposta exteriormente ao sujeito por estruturas opressivas mas que é escolhida como arena de resistência é continuamente formada numa "cultura

segregada de oposição que é a nossa resposta crítica à dominação" (hooks,1990:153). A transformação do sujeito individual e colectivo que sustenta a entrada nesse "espaço criativo radical que afirma e sustém a nossa subjectividade" (hooks, 1990:153) potencia a criação de novas posicionalidades através das quais se articulam outros sentidos para o mundo. Denominada por hooks, como "localização central para a produção do discurso contra-hegemónico que não se encontra apenas nas palavras mas nos hábitos de ser e nos modos como vivemos" (1990:152), a marginalidade como capacidade de resistência configura o espaço das "sensibilidades partilhadas" e da intervenção, um espaço inclusivo em que o sujeito descentrado da cultura pós-moderna configura um desafio crucial para a criação de novas esferas de conexão e significado.

Como "teórico global da alteridade" (Gates, 1991), Franz Fanon debruçou-se sobre as psico-dinâmicas da administração colonial rejeitando o pressuposto de autenticidade e estabilidade das representações e das categorias convencionais que governavam a vida colonial. Neste sentido, Fanon representa um paradigma dentro dos estudos que antecipam a publicação de Orientalismo, sendo o seu trabalho decisivo para a criação desses espaços marginais de abertura radical. O retorno, essencialmente a partir da década de 1980, a um corpo teórico disponibilizado por Fanon, associou-se a uma tentativa de compreensão do Outro colonial, a um esforço de subversão das "estruturas de construção da alteridade na linguagem e representação, imagem, som e discurso, e logo, de voltar os mecanismos fixos de significação racial contra eles próprios" (Hall, 1996:19). Isto, por forma a constituir "novas subjectividades, novas posições de enunciação e de identificação" (Hall, 1996:19) passíveis de configurar esse Outro espaço. Desde este ponto, as abordagens pós-coloniais voltam-se para o trabalho de Fanon como forma de endereçar o trabalho das margens, assim como a produção de novas "subjectividades radicais" que articulem a ideia de diferença cultural. Tais subjectividades testemunham o trabalho de posições de sujeito moveis e instáveis, passíveis de demolir anteriores práticas de domínio, subjugação e exclusão que assentavam sobre a cristalização de identidades fixas (Pile, 2000). Implicadas na contestação das marcas de uma ideologia imperial que continuam a interferir na definição do sujeito pós-colonial, tais abordagens indagam as deslocalizações da experiência identitária que operaram sob a experiência vivenciada do colonialismo, nomeadamente pelo efeito de uma grelha racista de poder e significado. Neste quadro, a

(des)essencialização e a (des)naturalização operada por Fanon ao "espelho colonial corporizado" (Philo, 2000) cujo reflexo devolvia aos povos colonizados a sua própria imagem como "outros subalternos", representou um modo incisivo de contestar as co-ordenadas de opressão e repressão que articulavam medo, fantasia e desejo, assim como identificação e abjecção, na mesma grelha. Como salienta Barbara Hooper (Cit. in Soja, 1999: 273),

> "(o) espaço do corpo humano é talvez a *site* mais crítica para observar a produção e reprodução de poder (...) ela é um espaço físico concreto de carne e osso, de elementos químicos e eléctricos; este é um espaço altamente mediado, um espaço transformado por interpretações e representações culturais; é um espaço vivenciado, um espaço volátil de desejos e motivações conscientes e inconscientes – um corpo/eu, um sujeito, uma identidade; ele é, em suma, um espaço social, uma complexidade que envolve os trabalhos de poder e conhecimento e os trabalhos das imprevisíveis vivenciais corporais"

Evidenciando os actos de diferenciação que subjazem a construção das categorias formais de corpo, Hooper salienta a importância de se ter em conta as políticas de diferença que concorrem para a separação e circunscrição do corpo individual e social, daquilo que designa por "corpo-cidadão", perspectivado como um conjunto de práticas que envolvem a experiência vivenciada de espaços materiais e simbólicos. Isto tendo em conta a ideia de espaço social (como prática activa), o qual não pode continuar a ser imaginado simplesmente em termos de território material disposto categoricamente por (e para) um sujeito soberano da Razão. Como arena de enunciação de múltiplas e competitivas subjectividades (corporizadas), o espaço social incorpora as dimensões do Terceiro-espaço, um espaço de abertura radical onde se articulam as possibilidades de resistência. As capacidades produtivas deste Terceiro-espaço de proveniência colonial ou pós-colonial, argumenta Bhabha (1994), possibilitam a entrada nos "estranhos" territórios do "entre", territórios da translação e negociação que emancipam os significados políticos da cultura e que detonam as políticas da polaridade. Neste quadro, as políticas da diferença que percorrem a teoria pós-colonial, associam-se a um

movimento empenhado já não com "a descolonização dos territórios ocupados pelos colonizadores mas com a descolonização das paisagens coloniais do corpo e da alma" (Pile, 2000:266). Isto remete para todo um trabalho de recolocação do sujeito que implica ter em conta o nosso próprio estatuto de "actores situados envolvidos no trabalho político da representação e na produção de conhecimento" (Katz, 1992:496). Mas remete também para a necessidade de evitar a dissolução do sujeito num conjunto de "efeitos de sujeito" (Ortner, 1996: 1-20), numa situação pós-colonial em que as fronteiras de exclusão social e espacial são permanentemente desafiadas e em que as posições de sujeito se encontram em renegociação, rompidas as coordenadas da psicodinâmica colonial.

A afirmação de subjectividades revolucionárias empenhadas na descolonização das paisagens interiores que irradiam de um passado imperial, prende-se portanto com a necessidade de detonar a reprodução de relações de poder e significado que no presente activam os seus próprios mecanismos de controlo (Pile, 2000). Mecanismos que irradiam das hegemonias imperial e colonial e que estruturam uma visão do mundo específica, baseada na superioridade cultural dos povos euro-americanos. Esta visão do mundo que informou a Idade Moderna no seu conjunto, é desafiada pelas abordagens pós-coloniais, entendidas elas mesmas como parte de um projecto global de emancipação. Num quadro de redimensionamento do sujeito pós-colonial, as críticas a toda uma grelha antropológica que irradia do mundo ocidental voltam-se contra os mecanismos dominantes de representação por forma a emancipar a irredutível alteridade e a heterogeneidade dos sujeitos que habitam as novas "geografias de contacto" (Pile, 2000). Se o primeiro objectivo de tais abordagens é o de mostrar como "a hegemonia ocidental se baseia em visões parciais do resto do mundo frequentemente promovidas por razões políticas" (Sharp, 1993), o segundo objectivo é o de erradicar essa mesma parcialidade com vista à emancipação. Por isso, compreender esses "outros mundos" e as suas relações mútuas, é para Gregory (1994) o único modo de evitar a tendência para universalizar paroquialismos culturais. O poder das construções como raça ou nacionalidade, que longe de serem categoriais naturais são não obstante entendidas como tal, tem legitimado práticas e discursos cuja posicionalidade estriba normalmente em categorias definidas por "outros", e em muitos casos de uma posição de superioridade assumida.

Produto de forças históricas e geográficas especificas, tais construções sociais saturam ainda os modos de representação dominantes (Penrose, Jackson,1993), permitindo uma manipulação naive dos particularismos e da diferença entre os indivíduos. Estratégia-chave para a sua perpetuação é precisamente a acção das forças hegemónicas de produção e reprodução da diferença, as quais naturalizam práticas e discursos coloniais através de narrativas sobre o Outro. Trespassadas por complexas experiências de lugar, tais narrativas veiculam códigos identitários proporcionando frequentemente visões reconstituídas das políticas de lugar e do corpo. Através delas, autores como Jacobs (1996) perscrutam os interstícios das estruturas formais de poder articuladas nas geografias imaginárias, as quais proporcionam entre outros elementos, a análise da distribuição dos micropoderes na teia espacial. A contestação dos traços de eurocentrismo, ou daquilo que David Slater (2004) designa por "euro-americanismo", como forma de evidenciar um contexto de relações entre o mundo ocidental/não-ocidental passa, para este autor, pela clarificação de três dos seus elementos constitutivos:

a) uma imaginação teórica ou interpretações históricas que enfatizam o papel civilizacional de comando do ocidente no período moderno (a cultura ocidental como a única cultura histórica e universal e como berço de uma teoria democrática);
b) um conjunto tido como "essencial" de características possuídas "unicamente" pelo ocidente perspectivadas como parte de um modelo geral e "independente" que irradia do universo cultural euro-americano e cuja lógica e dinamismo explicam o seu "desenvolvimento" e um *ethos* de superioridade científica e tecnológica (a ideia de uma lógica independente do progresso ocidental e o estatuto soberano do pensamento europeu e da teoria da modernização);
c) o desenvolvimento do ocidente no enquadramento das filosofias e políticas euro-americanas encarado como patamar universal de progresso para a humanidade no seu conjunto, de acordo com modos específicos de produção e de estádios de crescimento económico (o ocidente como espelho de desenvolvimento). (Slater, 2004)

No quadro de essencialização positiva e negativa para cada um dos lados do binómio ocidente/oriente explorado por Slater, as complexidades e pluralidades de cada um destes universos são reduzidas a um vector de significado determinante que atribui ao ocidente papel histórico e geopolítico superior (como motor de progresso), civilização e desenvolvimento. Associadas à propagação do espaço (material, conceptual e simbólico) em que a conquista colonial foi exercida, as representações unidimensionais do Outro não-ocidental têm subjacente a legitimação do poder colonial através de modelos, discursos e linguagem. Perspectivados como instrumentos de uma "missão universalizante" (Mbembe, 2001) que implicava a "conversão" do Outro não-ocidental, modelos, discursos e linguagem foram sendo esgrimidos como modo de cimentar uma nova autoridade institucional. Tratava-se portanto de construir todo um imaginário cultural passível de albergar o poder colonial e de reproduzir uma complexa rede de relações, representações e posicionalidades que marcaram o moderno encontro entre os actores ocidentais e não-ocidentais. Dentro desse contexto, em que o Estado moderno e uma teia de relações sociais se viram profundamente implicados no acto de conquista do Outro não-ocidental, emerge o sujeito da modernidade.

Nutrido por um quadro muito particular de definição de subjectividade, razão e cultura, quadro em que busca a sua prioridade histórica e ontológica, o "sujeito moderno e soberano" encontra via de determinação suprema no *cogito* cartesiano (*ergo sum* – penso logo existo!) (Dussel, 1998). Como salienta Enrique Dussel, a relação entre o poder geo-político e a territorialização do pensamento encontra-se implicada num contexto de reflexão sobre subjectividade, em que a ideia de conquista nutriu a constituição da Europa como centro da história mundial (em 1492 e com a invasão do "Novo Mundo"), suplantando assim outros sistemas sociais regionais. A conquista do território presumia uma territorialização baseada na separação entre o Eu e o Outro, uma separação em que a constituição da subjectividade, razão e *cogito* surgiam como formas de justificar "uma contínua dialéctica de impacto e contra-impacto entre a Europa moderna e a sua periferia" (Slater, 2004:422). Neste sentido, a colonização reconfigurou a ideia de um mundo de identidades separadas, de culturas e economias isoladas e auto-suficientes, promovendo uma variedade de paradigmas que incluíssem as diferentes formas de inter-relação entre os vários actores sociais (Hall, 1996). A construção de narrativas que colocassem a Europa no centro de uma modernidade capitalista donde se

ditou a rede de relações com uma série de "'periferias' globais dispersas" (Hall, 1996), associou-se portanto à construção de uma rede de "sistemas coloniais de significados" que articulou os silêncios dos povos nativos e subjugados e dos "outros" sujeitos e identidades que se encontravam do lado de lá das fronteiras civilizacionais (Yahya, 1994). Acompanhando a construção do conhecimento ocidental moderno e o mapeamento do Globo, uma genealogia própria e uma história ideal (Devan, 1999) legitimavam a afirmação do Estado-nação e das identidades nacionais, das geografias do imperialismo e de um imaginário colonial.

A construção de imagens de um passado do qual se excluíram sistematicamente elementos não desejados e os vestígios de narrativas que competiam com as modernas metanarrativas, a construção de um "passado privilegiado e genealogicamente útil" (Said, 1993), apresenta importantes consequências políticas e sociais para o momento presente. Implicados com a indagação dos legados de um passado colonial nas atitudes culturais do presente, diversos autores perscrutam a rede de histórias interdependentes que emana do ciclo imperial moderno. Neste sentido, o papel central atribuído às questões de formação do sujeito associa-se na crítica dos Estudos Pós-coloniais ao lugar da "cultura". A este propósito, Anthony King (2004) salienta a importância da cultura para a compreensão do mundo contemporâneo, identificando duas questões associadas. Primeiro, o autor apela para a necessidade de compreensão das representações históricas e teóricas de imperialismo, perspectivadas como cultural e historicamente construídas. Isto, alertando para a necessidade de perceber a sua relação com a condição global contemporânea. Enfatizando o papel activo da cultura[75] na afirmação de tais representações, King explora a natureza deste "poderoso e particular constructo" que acompanhou a expansão imperial. Perspectivada como "uma lente ou contentor através da qual outros indivíduos se tornaram conhecidos e reportados para o ocidente" (Clifford, 1988:234), a qual que emergiu como alternativa liberal às classificações racistas de diversidade humana, o autor mostra como esta funciona como meio para compreensão de diferentes e dispersos modos de vida num contexto de um alto colonialismo (Clifford, cit. in King, 2004). Segundo, King salienta que nas interpretações das relações sociais, políticas e espaciais que presidiram o encontro colonial, diferentes representações deram maior ou menor atenção a fenómenos

[75] A cultura no sentido antropológico e como ideal intelectual e estético.

culturais específicos, a fenómenos estéticos, a fenómenos associados às dimensões da linguagem ou religião, ou ainda a outras práticas simbólicas e representacionais. (King, 2004). O interesse nas "culturas do imperialismo" (Said, 1978) e o repensar do imperialismo (europeu e euro-americano) prende-se portanto, com a necessidade de indagar as representações, os imaginários, as lógicas e as práticas coloniais, por forma a colmatar uma "amnésia histórica" (Gandy, 1998) que trespassa, entre outros domínios, a disciplina de Geografia.

Evidenciada nos mais diversos textos, uma amnésia histórica que suprime visões alternativas do mundo, encontra-se manifesta "nas geografias especulativas dos exploradores, na construção de mapas, nas teorias científicas de clima e raça, e nas espacialidades pragmáticas de governo e assentamento colonial" (Jacobs, 2004: 347). De facto, o trabalho da disciplina de Geografia no que respeita à difusão dos discursos imperialistas em conexão com os mais diversos textos e discursos produzidos por agentes específicos do conhecimento geográfico,[76] tem merecido atenção crítica por forma a elucidar sobre o modo como "o império foi investido de significado geográfico através de diferentes médiuns culturais, e ainda sobre o modo como o imperialismo se ligou ao fabrico de insidiosos imaginários locais como "o Oriente", a "África negra" e os "trópicos" (Clayton, 2004:354). Aquilo que se vai tornando cada vez mais evidente, é de facto uma história particularmente espacializada da produção do conhecimento, inflectida por questões de poder político e social dentro da própria academia. Isto leva à necessidade de explorar questões relativas a toda uma geografia do conhecimento e às condições espaciais, políticas e sociais envolvidas na produção e no consumo dos mais diversos textos imanados pela academia. De facto, às lógicas culturais contraditórias que convergem para a produção de diferentes textos de pendor eurocêntrico que ainda hoje turvam o nosso entendimento do fenómeno colonial, corresponde um espaço histórico que urge rever e suplantar. O purgar das identidades de "essencialismos estratégicos" (Yeoh, 2004) que redimem no presente os mais diversos textos e passados coloniais e que fazem com que muitas vezes este mesmo presente se defina por ou contra um texto e um passado, associa-se assim à necessidade de reflexão em torno de um espaço híbrido emergente como deslocação do colonialismo e como reflexo de um

[76] Aludimos aqui, e uma vez mais, aos textos e discurso produzidos por exploradores, cartógrafos, fotógrafos profissionais, entre outros, bem como às operações de médiuns culturais como as narrativas de viagem, os museus ou os currículos escolares.

transnacionalismo contemporâneo.[77] Nesta senda, a insuficiência dos modelos culturais e identitários confinados ao dualismo colonizador/colonizado é acusada por estudos que enfatizam as complexas intersecções de múltiplos eixos de diferença e respectivas políticas identitárias. Por isso Arjun Appadurai (1996) reage contra as teorias da globalização que têm subjacente uma "geografia de traço ou característica" alicerçada sobre a determinação de forças globais. Ao sugerir antes uma "geografia de processo" implicada com a análise das formas civis móveis e com os vários tipos de acção, interacção e movimento, Appadurai desloca a ênfase para os fluxos e processos transculturais e transnacionais através dos quais se desafia o carácter circunscrito de ideias como a nação.

Como conceito que remete para "condições particulares no mundo contemporâneo, especialmente (embora não unicamente) em relação a assuntos como identidade, significado e consciência e, não menos importante, as formas materiais e espaços em que estes são corporizados" (King, 1999: 101), o pós-colonialismo intercepta todo um conjunto de "espaços caleidoscópicos de diáspora produzidos sob as mobilidades associadas ao colonialismo e sujeitas à acção disciplinadora do nacionalismo e decorrentes preocupações com a territorialidade e inviolabilidade do corpo social dentro das fronteiras nacionais" (Yeoh, 2004:370). Como espaços híbridos, as nações pós-coloniais reconfiguram-se sob a acção da memória de um passado imperial, uma memória gravada na própria paisagem através dos mais diversos sinais. Nelas opera-se um complexo processo de relocalização de identidades, pelo que o mundo pós-colonial é caracterizado pelos processos que irradiam de um sistema de "identificação diaspórica que interrompe qualquer tentativa de 'retorno' a histórias originais etnicamente fechadas e centradas" (Hall, 1996:250). Os espaços híbridos que emergem das nações pós-coloniais (e isto tanto para o "primeiro" como para o "terceiro" mundo), evidenciam inúmeras tensões decorrentes da tentativa de criar comunidades nacionais circunscritas com uma cultura comum e um sentido de lugar, isto como parte da experiência de colonização. Estes são, como havíamos já anteriormente mencionado, "zonas de contacto por excelência" (Pratt, 1992), espaços gerados pelo frémito da mobilidade entre fronteiras e que evocam "a co-presença espacial e temporal de sujeitos

[77] A obra *Hybrid Geographies* (2002) de Sarah Whatmore representa um dos esforços mais significativos operados recentemente no sentido de devolver o carácter híbrido do espaço intersticial da 'naturezacultura'.

previamente separados por disjunções históricas e geográficas, cujas trajectórias agora interceptam (Pratt, 1992:7).

Para Brenda Yeoh (2004:374) a construção da nação pós-colonial, passa precisamente "pela tentativa de territorialização e naturalização dos encontros diaspóricos produzidos pelo colonialismo e, através deles, consolidar formações sociais estáveis". Isto tendo em conta a realidade emergente dos espaços híbridos e das identidades diaspóricas em relação com as mobilidades produzidas pelo colonialismo. Como uma "interminável jornada através de diferentes terras" (Lie, 1995: 304), a ideia de diáspora remete para o carácter ambivalente e transeunte dos movimentos de indivíduos inseridos em redes transnacionais que circulam sobre o planeta formando as mais variadas trajectórias. Desses movimentos emergem os "espaços da diferença" (Mackie, 2002), os quais desafiam as concepções e práticas tradicionais de um espaço homogéneo e sedentário onde se desenvolvem cultura e identidade como construções fixas, fechadas e imutáveis. Por isso Yeoh chama à atenção para o carácter ambivalente das políticas que nutrem esses espaços, os espaços diaspóricos "do outro" que emergem dentro e nas fronteiras do corpo social da nação.

Elaborando a proposta de Van der Veer (1995) que explora a interdependência estrutural entre a ideia de "território discreto da nação" e o "fenómeno transgressivo de migração", Yeoh mostra como o "eu" (estabelecido) e o "outro" (transgressor) nutrem a própria base de controlo territorial por que passa o nacionalismo, funcionando a "diáspora dos outros" como modo de estabelecer o enraizamento da nação. Neste sentido, aquilo que emana ainda de uma série de movimentos que marcam as dinâmicas do mundo pós-colonial é a profunda inter-penetração das lógicas das migrações coloniais e pós-coloniais,[78] apesar de uma acusada distinção na "cultura de emigração", argumenta Yeoh. Isto mostra que as conexões entre os encontros colonial e pós-colonial são profundas e que os anteriores quadros de referência estão longe de ser suplantados na conduta da vida social contemporânea, na qual persistem inúmeras marcas e hierarquias de um passado imperial. O fabrico de um verdadeiro cosmopolitanismo social multicultural passa, portanto, pela revisão das políticas de representação, pelo repensar das teorias e das políticas espaciais e pelo reconhecimento do carácter situado dos discursos tendo em conta as especificidades do sujeito pós-colonial. Tentando dar

[78] No sentido de uma profunda conexão entre a produção da diáspora, o colonialismo e o neo-colonialismo.

visibilidade às diferenças e às práticas multi-culturais, os desenvolvimentos do pós-colonialismo na Geografia Cultural convergem frequentemente para os diversos aspectos do transnacionalismo e da globalização explorando as manifestações materiais do imperialismo no território, tanto nas potências colonizadoras como nas colonizadas. Mais, o estudo das texturas materiais do imaginário geográfico imperial é acompanhado do estudo das representações e paisagens simbólicas de indivíduos e grupos e respectiva expressão nos textos coloniais tentando assim ampliar-se as diversas e complexas vozes da diferença e da alteridade. O impacto do pós-colonialismo nas sensibilidades interpretativas dos geógrafos avalia-se pela quantidade de trabalhos produzidos essencialmente na última década e que vão desde o interesse na genealogia imperial da disciplina de Geografia às espacialidades do colonialismo e império, perscrutando-se ainda as extensões do poder colonial num presente pós-colonial.

Procurando "transcender os legados culturais e ideológicos do imperialismo" (Sidaway, 2000:594), os estudos geográficos orientados para a crítica dos textos e culturas coloniais examinam o papel do espaço numa variedade de discursos modernos (cultural, político, estético) tendo em conta o envolvimento com as práticas materiais, os espaços factuais e as políticas da vida quotidiana (Barnett, 1997). Acusando a inadequação dos discursos e das estruturas epistémicas postas à disposição pela cultura moderna, diversos autores indagam a condição do "depois do império" (King, 2004), empenhados na construção de um novo e plural "sujeito de trabalho". O impacto do pós-estruturalismo e das teorias pós-modernas promoveu uma mudança no discurso moralizador de uma "geografia da localização", activando toda uma tarefa de revisão dos princípios éticos que a alicerçavam.[79] Desafiando as formas estáveis de conhecimento geográfico e explorando as conexões entre a deslocação das subjectividades e a disrupção das narrativas colectivas e das linguagens de significação geográfica, estas abordagens tentam ainda contrariar um movimento de reorientação das teorias e práticas em torno de um nova oposição binária: colonial/pós-colonial (McClintock, 1992). A ênfase em epistemologias que afirmem a diferença mais do que uma verdade universal, encontra-se assim associada a uma substituição "do 'outro' e de

[79] O 'cultural turn' nas Humanidades e Ciências Sociais e o desenvolvimento de estudos sobre a cultura científica produziram um significativo impacto na Geografia pelo modo como permitem a compreensão da construção cultural de natureza, do Eu e do Outro, do sujeito e do objecto.

'outros' lugares como objecto de estudo dos investigadores ocidentais" (Robinson, 1999:210) por uma Geografia que "permita que as pessoas e os lugares se representem a si mesmos nos seus próprios termos" (King, 2004). Isto porque, se a compreensão do momento presente acusa a perda dos princípios navegacionais que serviam de âncora para a conceptualização de questões de formação identitária ou de pertença,[80] não seria sustentável continuar a insistir num quadro em que se verificava forte negligência relativamente às "políticas e realidades culturais do pós-colonialismo e colonialismo (reflectida) nas conceptualizações de 'globalização' ou de 'sistema mundial', ou ainda nas teorias de 'desenvolvimento' das últimas quatro décadas" (King, 2004:383). Considerada como uma das mais profundas omissões na percepção pública assim como no estudo académico, a tentativa de compreensão do mundo moderno implica uma revisão das narrativas geográficas "coerentes" e dos sistemas de sinais que reflectem relações directas entre sujeitos, lugares e identidades.

À necessidade de revisão dos sistemas de sinais que incorporam a estrutura convencional das narrativas geográficas, associa-se a tentativa de compreensão de como discursos, textos e imagens modelam as nossas percepções conscientes e inconscientes dos valores culturais. Perspectivada paralelamente como estrutura epistémica e como sistema de classificação, a Geografia funciona como um modo de localização e como arena de inscrição de histórias topográficas colectivas (rogoff, 2000). As suas práticas significantes modelam relações económicas e sociais, e estruturam a constituição e a fragmentação das identidades pois o imaginário popular e académico é tecido com base nas suas variadas cartografias e nas diferentes visões do mundo que veiculam. Por isso, analisar a relação entre o poder colonial e as geografias do período imperial, aquilo que David Livingstone (1992) designa pela "tradição geográfica", reveste-se de importância extrema para a compreensão de um presente pós-colonial. Especializando-se ao serviço dos interesses do imperialismo, esta tradição de conhecimento e prática foi orientada por preocupações de aquisição territorial, exploração económica e militarismo, acompanhando a emergência de uma nova fase de imperialismo capitalista. Não obstante, tal como mostra Felix Driver (1992), esta radical e empírica tradição

[80] Aludimos aqui ao eclodir de uma crise de representações que advém das suspeitas relativamente às "estruturas" concebidas pelo realismo na sua tentativa de distanciação do essencialismo. Como temos vindo a mostrar esta veio pôr em causa os constructos alicerçados sobre o realismo científico e respectivas metodologias.

geográfica era mais do que uma ferramenta do capitalismo pois envolvia a prática do domínio racial, de classes e de género. Logo, a atenção relativamente à cultura do imperialismo deve centrar-se para além das suas manifestações económicas. Embora o empobrecimento material trazido pelo imperialismo europeu e americano àquilo que convencionou designar-se por Terceiro-mundo, esteja no centro das agendas político-intelectuais dos geógrafos debruçados sobre a problemática da moderna cultura imperial, estes tentam colmatar a grave omissão que percorre a produção académica, revendo o mapeamento teórico e cartográfico do território que subjaz a ficção ocidental da escrita da história e os discursos filosóficos do período moderno (Said, 1993).

Interceptando as origens e as implicações intelectuais e materiais das geografias imperiais, um corpo de estudos organiza-se tendo como preocupação a geografia não apenas como disciplina mas como sistema de sinais e como ordem de conhecimento estabelecido nos centros de poder metropolitano. Se esse corpo de estudos encontra representação significativa dentro de uma área científica ou subdisciplina convencionalmente designada por Geografia Cultural, ele constitui-se, antes de mais, pelos contributos de autores das mais diversas áreas implicados com o a análise das relações entre o espaço e as culturas do imperialismo. Neste quadro,[81] a exploração de questões de epistemologia crítica e subjectividade prende-se com a tentativa de deslocar as problemáticas de um centro para as margens, dando-se voz às identidades em constante processo de formação. Debruçados sobre a teorização crítica de um corpo de conhecimentos geográficos que é uma ordem de conhecimento, diversos autores indagam as questões de posicionalidade sobre as quais assenta a Geografia, perseguindo o refutar das estruturas de poder que animam as relações entre sujeitos e lugares. E se a ênfase na imaginação geográfica ocorre pelo modo como esta articula as práticas sociais, produções culturais e geografia humana (Gregory, 1998), uma "arqueologia dos conhecimentos geográficos" (Driver, 1992) deve ter ainda em conta o modo como as representações geográficas foram sendo mobilizadas para a produção da opressão material (Crush, 1994). A atenção que tem merecido a geografia cultural do conhecimento geográfico encontra-se portanto associada à tentativa de desvelar as teias de produção da teoria, à tentativa de perceber como o conhecimento esteve e ainda está implicado numa hegemonia ocidental profundamente nutrida pela ideologia imperial.

[81] No quadro de um corpo de estudos transdisciplinar significativamente nutrido por geógrafos.

Isto é manifesto, por exemplo, nas divisões e clivagens sentidas dentro da própria academia e no modo de "difusão" dos "diferentes" conhecimentos geográficos. Como salienta Jennifer Robinson (2004:400), a grande distância que separa diferentes geógrafos que trabalham em diferentes regiões do mundo parece não se compadecer com "a circulação de um domínio hegemónico e aparentemente não localizado da teoria geográfica, que é de facto profundamente ditado pela sua produção dominante na 'terra-central' anglo-americana do ensino superior". Neste sentido, os estudos em geografia cultural respondem cada vez mais ao desafio de elucidar posicionamentos e de documentar o carácter situado do conhecimento, buscando os seus autores formas alternativas de conexão transnacional como modo de romper com a associação muito próxima entre conhecimento geográfico e as formações geopolíticas hegemónicas (Robinson, 2004).

Implicada num processo de colonização cultural que encontra nas formas dominantes de conhecimento o meio de difusão por excelência, a Geografia desenvolveu-se num emaranhado de ideias e poderosas instituições interessadas na propagação de uma específica sensibilidade geográfica e de uma imaginação geográfica monolítica; uma teoria de cognição do mundo donde imanou um sistema de classificação para um espaço homogéneo passível de ser conhecido através de uma medida de indexação universal. Construído através de um processo de "difusionismo eurocêntrico" (Blaut, 1993), um sistema geográfico mundial afirmou-se com base num fluxo de processos culturais que encontrava força para sua propagação no mito do crescimento autónomo da Europa. Alicerçando o pensamento moderno ocidental no que respeita às questões relacionais do espaço, este sistema veio a determinar as relações entre sujeitos e lugares, entre identidade e território. Tais relações foram sendo refractadas por uma ordem do conhecimento, como pelas estruturas estatais e culturas nacionais, por forma a produzir narrativas sócio-culturais geograficamente informadas. Associada à negação da equidade cultural e cognitiva dos diferentes grupos e indivíduos, a produção de conhecimento pelo mundo ocidental constituiu elemento central da pulsão de domínio ocidental (Clayton, 2004). Neste contexto, a produção do conhecimento geográfico no século XIX dependia por um lado da natureza das suas audiências (essencialmente metropolitanas) e da crença do sujeito europeu como fonte privilegiada de significado (Barnett, 1998). Aos diversos conhecimentos locais, alude

Clive Barnett (1998), não se atribuía qualquer valor epistemológico, pelo que os significados e conhecimentos geográficos dos indígenas não detinham qualquer validade relativamente às definições europeias de conhecimento científico. Num quadro em que "(o) conhecimento dos sujeitos não-europeus é representado (...) como a confusão e ruído contra o qual a ciência europeia tomou forma e assegurou autoridade" (Barnett, 1998:345), a ciência e a razão tornaram-se vectores cúmplices de inscrição cultural, configurando-se através deles a violência epistémica da geografia do período imperial (Clayton, 2004:359). Os legados desta geografia imperial oitocentista e a inscrição das espacialidades do conhecimento moderno, são manifestos nos diversos textos oficiais que tomam conta dos currículos escolares e que operam através dos sistemas de ensino como forma de orquestrar as novas relações entre significado e poder.

De facto, se uma rede de académicos, políticos e filantropos, entre outros actores sociais, estruturou uma grelha de autoridade para a promoção da exploração e disseminação do conhecimento geográfico (Clayton, 2004), esta veio a constituir uma das mais poderosas fontes de alimentação das geografias imaginativas concernentes ao Outro não-ocidental. Moldada nos espaços públicos de conhecimento como os museus e salas de exposição, assim como através dos mais diversos relatos de viagem tornados populares e sensacionalizados pelas "autoridades geográficas", esta grelha através da qual se veiculavam as representações do Outro decorre de uma politização do trabalho de exploração e do império da qual participa activamente a própria tradição geográfica (Driver, 2000). Reciclada até ao momento presente através das mais diversas formas culturais e por complexos sistemas de sinais e estruturas significantes, a construção geográfica desse Outro foi alicerçada sobre uma retórica científica e sobre o apelo da aventura e do exótico (Driver, 2000).[82] Informando uma espécie de espacialidade espectral que habita os imaginários geográficos contemporâneos, as imagens de um passado imperial veiculam subliminarmente uma ordem histórica, de civilização e progresso, a qual assenta sobre a apropriação das representações do Outro. Por isso, autores como Leela Gandhi reclamam a liberdade de controlo dos meios de auto-representação numa situação pós-colonial marcada "pelo desejo de esquecer o passado e

[82] A proliferação durante o século XX de uma cultura da viagem e do turismo deve-se em grande medida às operações de uma retórica sobre o Outro e de uma retórica da "descoberta", retóricas alicerçadas sobre políticas hegemónicas de representação.

o ocidente (...) em que o valor do pós-colonialismo reside, em parte, na sua capacidade de elaborar memórias esquecidas" (1998:17). A afirmação de abordagens críticas às geografias coloniais e dos impérios, bem como a afirmação de "outros" posicionamentos político-intelectuais capazes de localizar os múltiplos e diferentes sujeitos de enunciação, participam assim num movimento de revisão daquilo que Gregory (1998) designa pelas "geografias colonizadoras", acompanhando a tarefa de recolocação da memória de um passado imperial. Através delas, contestam-se os discursos epistémicos alicerçados sobre teorias de cognição em que um sujeito conhecedor e um objecto conhecido são unificados e tornados internamente coerentes (Schott, 1988).[83] Ao assentar sobre este tipo de teorias para verificação e legitimação, o conhecimento moderno define uma arena de condições formais de subjectividade que encontra no sistema objectivo de conhecimento o foco da autoridade interpretativa. O detonar dessa arena de significação implica, para Robin Schott (1988), o (re)situar das teorias de cognição na experiência vivenciada, o que acarreta o exame da experiência de "sujeitos concretas e qualitativos" mais do que a procura de condições transcendentais de subjectividade. A mudança epistemológica decorrente,[84] argumenta Schott, passa pela validação das percepções, sentimentos e respostas do sujeito entendidas como "cognitivamente relevantes", nunca ignorando o contexto sócio-cultural em que este se inscreve. Adquirida pela experiência inter-subjectiva, a modelação dessas percepções e sentimentos depende da capacidade de as transformar cognitivamente, de onde se processa a distribuição de poder entre os indivíduos (Schott, 1988).

O (re)situar da cognição através das redes de inter-subjectividade configura-se para autores como Rogoff como um modo específico de "articular histórias colectivas emergentes e alternativas (...) servindo ainda para reescrever tanto a base empírica como as relações de cognição" (2000, 74). A revisão das posicionalidades que informam as modernas teorias de cognição,[85] associa-se assim à criação de novas relações

[83] A problemática das relações entre sujeito (conhecedor) e objecto (conhecido) informa a presente dissertação pelo modo como se encontra conectada com a problemática da paisagem. Não obstante, é no capítulo quarto que se torna mais explícito o seu carácter determinante para o âmbito deste estudo.

[84] Associada à aquisição da autoridade interpretativa com base no sujeito concreto mais do que num sistema objectivo de conhecimento.

[85] Posicionalidades legitimadas por padrões universais de acção humana e que articulam sistemas de significado que traduzem as dinâmicas das relações de poder assim como das realidades político-materiais que justificaram as relações entre colonização, exploração e domínio do "outro subalterno".

sintagmáticas entre sujeitos, culturas e modos de organização social. Evidenciando as fissuras num sistema dominante de espacialidades fortemente nutrido pela moderna cultura geográfica, a afirmação da especificidade do sujeito corporizado configura a arena de reclamação do carácter profundamente racializado do espaço. Decorrendo de complexas políticas da diferença que tomam lugar num presente pós-colonial, o trabalho de recolocação de subjectividades a que também a Geografia Cultural deitou mão, enuncia a urgência de autorização das diferentes vozes no que respeita à codificação das inúmeras dimensões espaciais e à produção de "outras" espacialidades. Isto tendo em conta a proposta derrideana de mobilização de um conceito de *différance* com efeitos duplos, tanto nas estruturas de significado e interpretação como nos enquadramentos epistémicos e institucionais que os organizam. A mobilização de tal conceito que se encontra em directa associação com a constituição de um novo objecto de conhecimento e com a enunciação de múltiplos sujeitos de conhecimento, passa ainda pela aceitação da ideia de um espaço diferencial, um espaço multiforme e diferencialmente corporizado, produzido por múltiplos sujeitos implicados com as políticas de tradução. Um espaço cujas geografias se desmultiplicam numa miríade de sistemas de significação, por serem alicerçadas sobre epistemologias do posicionamento e da situação parcial do sujeito na relação com o corpo em que habita. Desde aqui, revê-se toda uma retórica do conhecimento não corporizado que estruturou as modernas construções do Eu e do Outro, e detona-se uma espacialidade espectral que habita os imaginários geográficos contemporâneos como reduto activo da cultural imperial. Mas desde este ponto, que tentamos tornar claro no decurso do texto, revêem-se ainda as manifestações materiais de práticas espaciais comprometidas com ambíguas dinâmicas de inclusão e exclusão, legitimadas estas por ideologias hegemónicas implicadas no projecto da modernidade. Um projecto que nega o papel activo de "outros" grupos e indivíduos na produção do espaço, ao ser legitimado por retóricas agressivas do outro sub-alterno em que a distinção de raça, classe ou género fazem a diferença. É com vista à superação deste quadro de identidades privilegiadas e subalternas que se organizam os discursos críticos pós-coloniais e feministas, e é para estes últimos que nos voltamos seguidamente.

1.2.6. Abordagens feministas: a negociação das subjectividades e as redes de co-produção do mundo

> "Como ponto radical de colocação, perspectiva e posicionamento, as políticas da localização' apelam necessariamente àqueles que se encontram envolvidos na construção de práticas culturais contra-hegemónicas para identificar os espaços em que começamos o processo de revisão."
>
> *bell hooks, 1990*

Reagindo ao sexismo e à experiência de múltiplas formas de opressão, o feminismo afirmou-se na década de 1960 como um sistema de pensamento radical e crítico, sendo informado pela história dos movimentos sociais ligados à conquista da equidade dos direitos das mulheres. Inicialmente estes movimentos debatiam-se com aspectos ligados aos direitos das classes trabalhadoras e outros direitos civis, denunciando e hostilizando as diferentes estratégias usadas para silenciar a participação activa das mulheres na sociedade e na política. Desafiando a exclusividade masculina dos direitos políticos e sociais, estes movimentos foram progressivamente integrando lutas pela revisão de aspectos como a domesticidade e a maternidade, desenvolvendo estratégias para a formação de uma consciência de grupo que permitisse a emancipação de uma teoria social crítica preocupada com as questões de género. Integrando as orientações pós-estruturalistas, as abordagens feministas operaram uma revisão dos postulados e categorias marxistas e humanistas com o objectivo de alcançar uma maior compreensão da interdependência entre relações de género e desenvolvimento económico nas sociedades capitalistas e liberais. A consolidação destas orientações levou à institucionalização ao nível académico da teoria crítica feminista, nos finais da década de 1980.

A luta pela redefinição das práticas e narrativas culturais dominantes proposta pelas abordagens feministas, toma a forma de "ontologias políticas radicais" (Peet, 1998), aquilo que Richard Peet define pela "tentativa de compreender as estruturas da vida em termos feministas, incluindo tentativas para colocar novas questões e para adoptar posições políticas passíveis de provocar a transformação"(1998: 250). Tal pressuposto é objectivado pela própria epistemologia das abordagens feministas, onde "as questões sobre as estruturas e os sistemas de validação do conhecimento são colocadas por razões iminentemente políticas" (1998: 250). A tentativa de compreender e de dar voz ao Outro

feminino subalternizado, vê-se ampliada na década de 1990 pelo desenvolvimento das teorias sociais e culturais que vieram proporcionar às abordagens feministas, tradicionalmente de matriz histórico-materialista, um maior leque de teorias e métodos para a denúncia das diversas experiências de marginalidade e exclusão da mulher. Concomitantemente, a absorção de filosofias e teorias sociais pós-modernas permitiu a ampliação destas abordagens aos níveis teórico e prático. Recorrendo àquilo a que Trevor Barnes e Derek Gregory (1997) designam por genealogias críticas das conjunções dominantes de poder e conhecimento, estas abordagens vieram expor os traços normalizadores e dogmáticos do pensamento moderno ocidental, considerando-o promotor da colonização intelectual fomentada secularmente por um sujeito cognoscente, masculino, branco, burguês e hetero-sexual. Importadas para a Geografia, tais orientações feministas proporcionam uma crítica substantiva a todo um conjunto de aspectos que compõe teoria e tradição geográficas, enquanto poderosas instancias culturais.

No contexto de uma experiência comum de resistência à opressão que é hoje partilhada por diversas geógrafas que buscam a emancipação relativamente à perspectiva dominante, as práticas da ciência geográfica moderna são por estas entendidas como sexistas, patriarcais e falocêntricas (McDowel, 1999). Ao integrar estas tendências, a Geografia tenta compreender como as relações de género e identidade são modeladas e assumidas no espaço e através do espaço, explorando os lugares intersticiais da extensa rede das relações heteropatriarcais e suas particularidades em diferentes grupos e culturas. Estudos neste domínio, como os de Gillian Rose e Geraldine Pratt, mostram como ao longo da história da disciplina a construção do Outro feminino tem servido frequentemente para legitimar a marginalização das narrativas e experiências femininas de espaços e lugares. Esta autora salienta que, ao ser historicamente dominada por homens, a perspectiva feminina ficou culturalmente erradicada do projecto geográfico da modernidade, pelo que a construção social da disciplina é essencialmente o resultado de uma posicionalidade masculina (Rose, 1993). Tal posicionalidade que estrutura a produção do conhecimento moderno ocidental, não é para Walby independente de um sistema patriarcal de relações que é a primeira grande forma de desigualdade nas sociedades capitalistas servidas por este sistema (Walby, 1986). Através da contestação deste sistema totalitário de produção de

conhecimento e da desconstrução dos discursos que o legitimam, procura-se a emancipação dos sujeitos libertando-os de categorias fixas e únicas.

Ao evocarem a posicionalidade do sujeito e ao explorarem as políticas identitárias, estas abordagens tentam expor e subverter as "hierarquias congeladas da diferença cultural" (Kobayashy e Peake,1997:436), as quais segundo Barnes e Gregory (1997:436) "foram tão sedimentadas ao longo do tempo que os poderes e os direito acordados nos termos privilegiados foram dados como garantidos pelos que os receberam". No seio dessas hierarquias está, por exemplo, o modo de representação da mulher nos discursos dominantes.[86] Apelando à desnaturalização dos discursos geográficos,[87] Audrey Kobayashi e Linda Peake (1997:445), mostram como aqueles enfatizam a invisibilidade social da mulher, tendo por base postulados ideológicos que obscurecem a compreensão das relações de género como complexas relações de poder. Um desses postulados é a própria concepção moderna de diferença e a sua estruturação binária. A definição de categorias de sexo e de raça que especialmente desde o século XIX se viram implicadas nos processos de capitalismo, imperialismo e colonialismo, configurou um conceito de sexo como construção social baseado num pensamento essencialista e trespassado por à prioris de fundamentação biológica e cultural que vieram a ser naturalizados como discurso dominante (Kobayashi e Peake, 1997). Donde a necessidade de indagar as diferentes histórias do conceito de sexismo e racismo e o modo como estes se encontram imbuídos pelos pressupostos do determinismo biológico e do darwinismo social que promoveram a "naturalização" do Outro subhumano. Suportado por uma série de interesses económicos e políticos bem como por construções culturais do exótico e do estranho, o processo subjacente à categorização da diferença sexual e à definição de atributos de género aconteceu num contexto de "naturalização" da construção do Outro subhumano que potenciou o sexismo. Tal contexto, enfatizam Kobayashi e Peaky, assentava num sistema de valores e normas que "relegou a mulher para a esfera doméstica, criando um poderoso dualismo que separa o público e o privado" (1997:449) e acarretando a sua subalternização e opressão. A crítica feminista volta-se, portanto, contra os modos de produção e reprodução da

[86] A qual é historicamente associada ao domínio privado e aos espaços domésticos, mas também aos espaços que remetem para a ideia de uma primeira natureza.

[87] Pondo em relevo uma patente cumplicidade da Geografia no que respeita à naturalização e à legitimação dos sistemas dominantes de diferença cultural.

ciência moderna e contra o sistema de legitimação da estrutura político-social ocidental, percorridos uns e o outro por marcas de género e por uma cultura de favorecimento das políticas masculinistas.

Preocupadas com a construção social das categorias de género e respectiva articulação com noções cruciais para a Geografia como o espaço, o lugar e a paisagem, autoras como Linda McDowell (1993) e Gill Valentine (1993) desenvolvem estudos que mostram como as identidades são modeladas e assumidas através da construção cultural do espaço. Explorando os diferentes mecanismos de construção da identidade feminina, estas abordagens assentam no compromisso de que todo o conhecimento é um conhecimento situado e parcial. Por isso, rejeitam a racionalização universal dos fenómenos, experiências e sujeitos, defendendo a produção do conhecimento gerado pelas experiências particulares das mulheres e articulado nas práticas do quotidiano. Enfatizando as percepções das mulheres, estas abordagens visam, a reconstrução do sistema social e da realidade no seu conjunto, as quais são dominadas por "formas androcêntricas" de poder (Harding, 1986). Para Geraldine Pratt (2000a), esta fase mais recente das abordagens feministas é caracterizada pela ênfase na diferença no que respeita à construção das relações de género. Explorando a complexa arena das políticas culturais identitárias, diversas autoras "contestam a própria categoria de género expandindo-a para além da dualidade homem/mulher" (Pratt, 2000a:261) e mostrando como esta disrupção influencia a produção do espaço e a constituição dos lugares.

A integração de concepções plurais e complexamente construídas de identidade social, acarreta a exploração de formas particulares de conceber e pensar o espaço e, consequentemente, de geografias particulares e alternativas (Fraser, Nicholson, 1990:35). E este é precisamente o projecto político-intelectual que perseguem as abordagens feministas. De facto, o desenvolvimento de um pensamento relacional orientado para a construção de epistemologias feministas debruçadas sobre as categorias de género mas integrando também a revisão de outras categorias como raça e linguagem, deu origem a uma série de teorias que exploram os desafios cognitivos da produção de um conhecimento diferencial e de carácter situado. Neste domínio, o trabalho de Donna Haraway representa um dos contributos mais relevantes para o desenvolvimento das "políticas e epistemologias da colocação" (1991:195).

Reclamando a parcialidade[88] como condição "para se ser ouvido", o discurso crítico de Haraway apela a uma "outra ciência", uma ciência do "sujeito múltiplo" detentor de um posicionamento crítico e que habita um "espaço social generificado não homogéneo" (1991:195). Como condição fundamental para a reclamação do conhecimento, o trabalho do sujeito múltiplo encontra-se implicado com as políticas da colocação. E isto como modo de resistir à simplificação promovida pelas modernas epistemologias alicerçadas por um paradigma da exactidão que legitimou a incorporação das mais diversas representações do "outro hostil" nos "discursos militarizados" da produção científica (Haraway, 1991). Associado às políticas de colocação, o movimento de corporização do sujeito proposto pelas feministas funciona como um paradigma alternativo para a produção do conhecimento, um paradigma que integra o sentido de vulnerabilidade identitária e que resiste à fixação, dando lugar às redes de posicionamento diferencial.

Refutando as perspectivas alicerçadas sobre a ideia de "vista de lado nenhum" e um conhecimento descorporizado produzido pela ciência moderna supostamente engendrada por um sujeito abstracto detentor da razão, Haraway defende a validade de um conhecimento que é alicerçado sobre a ideia de "vista do corpo", com a sua posição específica. A "colocação" do sujeito produtor do conhecimento num corpo específico, e a consequente passagem do paradigma da simplificação para o paradigma da complexidade, implica a aceitação do acto de "corporização do conhecimento", e a atenção relativamente às subliminares maquinações de uma instância, "contraditória, estruturada e estruturante como é o corpo" (Haraway, 1991:196). Refutando uma teoria social estática[89] que apresenta as mulheres como recipientes passivos dessas normas, as feministas insistem na formulação de que "o corpo proporciona um conhecimento-chave sobre o trabalho da subjectividade" (Probyn, 2003: 290), mostrando como os indivíduos de sexo feminino tem vindo a ser alvo de práticas que decorrem de aparatos ideológicos que as tornam sujeitos nos termos desses aparatos.

[88] Contra a ideia de universalidade propalada pela ciência moderna.

[89] Mais do que perspectivar uma sociedade ou comunidade como caracterizada por uma cultura dominante, entende-se hoje que qualquer sociedade é constituída por indivíduos actuando num mosaico de diversas subculturas ou mundos da experiência, os quais se movimentam numa inter-relação espacio-temporal e dialéctica. Para uma compreensão mais aprofundada da perspectivação da sociedade como mosaico subcultural consultar a obra de Robert Prus (1997).

Como superfície para a produção do conhecimento, sentimentos, emoções e história encarados como elementos centrais para a subjectividade, argumenta Elspeth Probyn, o corpo não pode ser pensado como entidade fechada pois o seu carácter é iminentemente relacional. A análise da história da subjectividade ocidental, tem mostrado que as posições de sujeito são construídas em grande medida através dos discursos do corpo e da sexualidade que alteraram as percepções da subjectividade e da sociedade, delimitando a afirmação de "outras" identidades" (Pratt, 2000b). Como modo de exercer o controlo disciplinar sobre os corpos dos sujeitos, a descorporização do prazer e do desejo associa-se aos processos interligados de identificação e desidentificação que operam na formação do sujeito. Daqui decorre que os processos de identificação que se desenvolveram no mundo moderno apresentam uma frágil e contraditória constituição, funcionando as categorias engendradas como meio de estigmatização do Outro sobre o qual se recolocavam as características rejeitadas pelo Eu. A ênfase no trabalho do exterior constitutivo (Pratt, 2000b: 803), remete portanto para a necessidade de ruptura com a noção de identidades puras e de fronteiras rígidas entre os sujeitos.[90] Neste quadro, o corpo funciona como "superfície de inscrição e como fronteira entre o sujeito individual e aquilo que é Outro para ele" (McDowell e Sharpe, 1997:3), funcionando ainda como fronteira maleável que nos põe em contacto com um exterior auto-determinado. Por isso, as feministas usam o corpo como foram de declinar uma série de dualismos que estruturam as categorias convencionais de sexo e género, como forma de declinar essa construção de corpo como contentor de uma identidade essencializada. E isto, apresentando o corpo sexuado como cultural e discursivamente construído e, como tal, desestabilizando a sua convencional formulação biológica.

Implicadas com a revisão dos "humanismos" que percorrem as tradições discursivas ocidentais, as teorias feministas do conhecimento situado promovem a construção de discursos alternativos de "humanidade", discursos passíveis de suplantar as tendências de apropriação, de totalização e de integração que subjazem o conhecimento moderno. Neste sentido, os seus trabalhos configuram parte significativa dos esforços que nas últimas décadas se têm desenvolvido no âmbito dos estudos em torno da cultura científica, um corpo transdisciplinar de pesquisa que possibilitou a afirmação dos

[90] A ideia de um exterior constitutivo funciona neste quadro como meio de enfatizar o modo como a identidade é sempre definida em relação a algo que lhe é alegadamente exterior e habitada por aquilo que não é.

Estudos Culturais da Ciência. Efectivamente, se parte significativa da teoria cultural das últimas décadas se tem orientado para a revisão de conceptualizações drasticamente antropocêntricas (androcêntricas), isto acontece em grande medida porque o repensar das subjectividades implica ter em conta as relações de poder que permeiam a sua própria formação e experiência. Activamente constituídos através da ideologia, os corpos e os sujeitos são modelados por formações discursivas tanto como por contextos materiais e determinantes biológicas, possibilitando e delimitando uns e os outros as práticas individuais e colectivas. O desafio de superação da distinção entre corpo e mente, sujeito e objecto, configura assim um modo de indagar os processos conflitivos e fragmentados de formação de identidades. Paralelamente, este configura um modo de contestar o pendor androcêntrico das prescrições teóricas e metodológicas de um conhecimento descorporizado (não situado), implicado com a "naturalização" das categorias convencionais de corpo e sexo. Como elemento cultural que legitimou uma lógica de identificação "natural" e respectivas hierarquias, tal conhecimento assenta sobre a ideia de uma corporização abstracta do sujeito[91] dispersa em várias categorias através das quais se organizou uma muito concreta rede de poder de uns indivíduos sobre os outros.

Iludindo as múltiplas realidades corporais, as identidades parciais e os pontos de vista contraditórios, a ideologia que subjaz o constructo de identidade universal iludiu a constituição histórica e social de categorias como género, raça ou classe, autorizando a apropriação dos corpos e identidades como parte de um trabalho político de organização de uma rede de poder eurocêntrico e masculinista. Construídas por discursos científicos tanto como por outras práticas sociais, as categorias de género constituem mais uma das posições binárias que saturam o pensamento ocidental e que actuam como fundações de uma metafísica de presença. Não obstante, como enfatiza Haraway, "a consciência de género, raça ou classe foi-nos forçada pela terrível experiência histórica das contraditórias realidades sociais do patriarquismo, colonialismo e capitalismo (2004:14). Indagando as identidades que fundam o mito político do "nós",[92] a autora explora a construção histórica e social das vozes políticas alicerçadas sobre a ideia de um ponto de vista natural ou orgânico como condição de legitimação da autoridade

[91] Uma apropriação do corpo dos diferentes sujeitos sob o signo de uma identidade única e "essencial".

[92] Mito alicerçado sobre a ideia de uma unidade "essencial" de grupos específicos que autorizam retóricas dominantes.

cultural de uns grupos sobre os outros. Isto porque, indagar a constituição de um corpo historicamente constituído como o da mulher, implica o detonar da ideia de uma origem "natural" passível de explicar a sua condição histórica de subjugação.

A construção dos sujeitos individuais e colectivos encontra-se na dependência da construção e "naturalização" de categorias não-inocentes que serviram para legitimar uma epistemologia e uma ontologia de policiamento da diferença (MacKinnon, 2001). Nestes termos, a reescrita da história do "corpo feminino" e respectivas espacialidades, passa pela produção de uma teoria da experiência do corpo e das identidades femininas, uma tarefa que é alcançada através de um trabalho de conhecimento íntimo ou percepção interna e pela acção de "sujeitos revolucionários pós-humanistas" (MacKinnon, 2001). A estratégia adoptada por estes sujeitos passa, portanto, pelo desenvolvimento de uma teoria do conhecimento íntimo que promova a relevância da experiência feminina e de "outros" sujeitos. A construção desta forma de conhecimento configura a base da prática feminista contemporânea. Por isso, para estas autoras, desvelar a estrutura das relações generativas sexo/género é paralelamente uma estratégia de acção político-intelectual e um modo de detonar a apropriação masculinista da sexualidade feminina perspectivada como "um trabalho do sujeito" (Haraway, 2004). Defendendo a necessidade de se desenvolver a percepção interna da não-existência da mulher excepto como produto do desejo masculino,[93] a teoria feminista remete para a necessidade de suplantar o quadro de objectificação-apropriação sexual com base numa doutrina da experiência feminina. Assim, na tentativa de desmantelar as lógicas, as linguagens e as práticas do "Humanismo branco" (Haraway, 2004), bem como os pólos difusores dos sistemas históricos de domínio mundial, a crítica feminista abraça a explanação parcial como forma de indagar a construção da categoria cultural "mulher" e do grupo social "mulheres" criados pelo capitalismo industrial. O desmantelar de categorias absolutas de pertença, coerentes e homogéneas, configura pois uma fase de afirmação de novos sujeitos-objectos que vão para lá da análise, e que reflectem linguagens alternativas através das quais se enunciam os processos de formação identitária em permanente fluxo.

[93] Remetemos aqui para a questão do "desejo do sujeito" como origem de toda uma ontologia. Envolvendo a revisão das teorias psicanalíticas clássicas, esta questão é central na teoria feminista contemporânea.

Decorrente dos processos de desnaturalização epistemológica das categorias e sujeitos herdados,[94] esta fase representa uma oportunidade para a exploração de "um novo modo de escrita cultural alojado nas intercepções tanto dos novos sujeitos como dos novos objectos (Rogoff, 2000). As políticas e epistemologias da colocação exploradas pelas feministas associam-se pois à prática da "desterritorialização" e subsequente "reterritorialização" dos sujeitos e objectos de conhecimento, uma prática que assenta na recusa de qualquer tipo de posicionamento perspectivado como final ou estático. Isto caracteriza significativamente a mudança epistemológica que se vem desenhando, uma mudança que é marcada pelo movimento de um sujeito (moderno), construído como se evoluísse de forma linear de um lugar estável de origem em direcção a um presente substancial, para um sujeito (pós-moderno) que rejeita uma construção linear única e que se encontra em permanente tensão, numa oscilação entre margem e centro. Nestes termos, a reescrita de uma história colectiva baseada em especificidades culturais alternativas (como as de género), desenvolve-se através de processos de reterritorialização que rompem com os posicionamentos dominantes determinados por fronteiras culturais artificialmente impostas por forma a definir a centralidade e a marginalidade cultural dos diferentes sujeitos e objectos.

Desafiando o carácter alegadamente concreto das dimensões histórica e cultural que informam a construção social do sujeito, a crítica feminista negoceia as representações da experiência de acordo com as múltiplas narrativas que potenciam a transposição cultural dessa mesma experiência. E fá-lo, recorrendo a modelos paradigmáticos de conhecimento científico que assentam "nas ciências e políticas de tradução, (...) do parcialmente compreendido" (Haraway, 1991:195), modelos capazes de exprimir a experiência do sujeito múltiplo. Como base para o diálogo, assim como para uma nova racionalidade e objectividade, a tradução é sempre interpretativa, crítica e parcial, pelo que a transferência e partilha dos diferentes mundos assenta na ideia de indivíduos cujas narrativas "reconfiguram os sujeitos, os objectos e o comércio comunicativo da tecnociência, (...) uma figura (que) corporiza sentidos partilhados em histórias que habitam as suas audiências" (Haraway, 2004:223). O apelo à interpretação comprometida, por parte destas autoras, encontra-se em relação directa com as

[94] Processos viabilizados pelos modelos de pensamento estruturalista e pós-estruturalista, assim como pela introdução específica das teorias de diferença cultural e sexual.

propostas de desenvolvimento de uma reflexividade crítica, como forma de compreender e indagar a complexidade dos mundos materiais e inter-subjectivos em que as políticas de corporização surgem como condição para a articulação dos espaços da diferença. Mas este encontra-se ainda em relação com a utilização discursiva da metáfora da difracção em vez da metáfora de reflexão. As tecnologias de interpretação crítica que caracterizam as epistemologias feministas, ao assentarem numa "relacionalidade corporizada"[95] enfatizam o carácter relacional do mundo; "nada vem sem o seu mundo" (Haraway, 2004:237). A insistência na ideia de que tanto os sujeitos como os objectos das práticas da construção do conhecimento devem ser situados, decorre da preocupação com a produção de um conhecimento alicerçado sobre uma "profunda objectividade" ou reflexividade crítica e corporizada. Não obstante, é importante notar que esta ênfase na colocação do sujeito nada tem que ver com preocupações de localização dentro de categorias estáticas e predefinidas (a colocação como o concreto para o abstracto da descontextualização), mas antes com a ruptura da estável separação entre sujeitos e objectos (a implosão de sujeitos e objectos), com a tentativa de captar o parcial e finito, aquilo que não é auto-evidente nem transparente e que funciona como estratégia para comandar "o jogo carregado de figura fundo, texto e contexto, que constitui a pesquisa crítica" (Haraway, 2004:237).

As questões políticas e analíticas levantadas pela crítica feminista contemporânea ao endereçarem as problemáticas decorrentes das práticas de deslocalização entre fronteiras das identidades e comunidades sócio-sexuais interceptam desde um ponto central as questões epistemológicas e as dinâmicas de formação do sujeito (humanista). Tanto mais que, a substituição de uma cultura da verdade transcendental por uma cultura dos factos contingentes passível de integrar uma polissemia de figuras e de vozes, passa pela superação das convenções de auto-invisibilidade do sujeito produtor de conhecimento. De facto, se as teorias feministas de género e outros discursos emergentes se vêem implicadas com a ruptura das metanarrativas da subjectividade, isto acontece pela necessidade de autorização das figuras da alteridade e da diferença. A moderna categorização binária dentro da qual todas as identidades têm de enquadrar-se deixa pouca margem de manobra para essas figuras que tem vindo a traçar o seu próprio percurso de contestação deste modo de aproximação à realidade do "sistema semiótico-

[95] Haraway sugere uma relacionalidade corporizada como "profilaxia" para o relativismo e transcendência.

material" (Haraway, 2004) que habitamos. A negociação criativa dos "espaços entre", toda uma superfície não mapeada que se situa entre categorias e discursos, bem como nos interstícios dos espaços físicos que são essencialmente resultado da actividade performativa de identidades definidas de acordo com categorias culturais homogéneas, configura um desses modos de contestação[96]. Ao configurar-se paralelamente como superfície de inscrição do Outro subalterno, do Outro reprimido ou excêntrico, este espaço reflecte as batalhas em torno das identidades emergentes ou das identidades que no presente buscam visibilidade sócio-cultural. Neste sentido, a premissa do "direito à diferença" representa muito menos um apelo circunstancial à particularidade de vozes específicas dentro de um quadro de valores estabelecidos do que o confronto entre narrativas que competem para a dissolução do centro (a grelha opressiva de uma história total e de uma epistemologia linear).

Configurando um enredo cuja narrativa se desenvolve no sentido da progressão da sexualidade através da identidade (e em que a diferença é tida como desvio), o debate em torno das questões de género desloca-se em direcção a uma crescente sensibilidade relativamente aos significados e ícones que operam para a construção de identidades para lá das categorias convencionais de sujeito. Concomitantemente, o incremento das estratégias de conhecimento íntimo dos indivíduos colocados discursivamente "dentro" dessas categorias, potencia a reflexão relativamente à natureza artefactual e não original-natural das suas práticas identitárias. Aqui, a corporização dos discursos alusivos à sexualidade (dominantemente alicerçados sobre a categoria da hetero-sexualidade) define a arena material das actividades performativas dos sujeitos, dentro de um quadro de produção e reprodução social que tem subjacente a ideologia político-económica do capitalismo. Num momento em que os desafios de uma alta modernidade respondem às novas condições estabelecidas pelo desenvolvimento da sociedade da informação, da cibernética e da biotecnologia, o repensar das fontes de posicionamento (da colocação de sujeitos e identidades), remete para uma releitura e uma reescrita das narrativas por forma a alcançar guiões alternativos de navegação que permitam aos

[96] Perspectivada como prática reiterativa e citacional através da qual os discursos produzem os efeitos que nomeiam (Butler, 1993), a actividade performativa no que respeita às questões de género é alvo de atenção por parte das feministas. O estudo da performatividade de género tem como objectivo mostrar que a identidade de género é praticada através da performance repetitiva de actos determinados que, ao serem continuamente reactivados, asseguram o seu carácter alegadamente fixo.

indivíduos movimentar-se no espaço artefactual da mudança.[97] Ora esta situação levanta inúmeras questões das quais isolamos duas delas por nos pareceram aquelas que mais claramente sintetizam o complexo universo das problemáticas feministas.

Primeiro, se a identidade não é definitiva mas antes transitória e parcial, a necessidade de modelos alternativos e formas alternativas de ler o mundo passíveis de articular os mecanismos de auto-reconfiguração do sujeito tem de ser perspectivada para além do paradigma do relativismo cultural que se afigura insuficiente ao proporcionar uma base de análise circular para a autorização do sujeito da diferença. De facto, se os modelos e narrativas convencionais alicerçados sobre a autorização transcendental do sujeito humanista falharam pela sua incapacidade de incorporação das políticas da diferença, os modelos pós-modernos do relativismo cultural pecam pela incapacidade de articular as políticas de resistência dos diferentes grupos dada a ênfase na descorporização dos indivíduos e práticas. Especificamente no que respeita às questões de género, a revisão de um quadro estático de discursos masculinistas de legitimação do carácter heterosexual do sujeito participa num movimento mais vasto de revisão dos correlatos de auto-identificação e de toda uma história de delimitação dos jogos do desejo e da sexualidade na cultura moderna ocidental. Parte integrante desta história são as geografias imaginativas do corpo e do género que configuram arena de inscrição de práticas abstractizantes em corpos individuais e específicos. Sediadas discursivamente no desejo heterosexual (em grande medida o desejo "de outro"), tais práticas modelaram a constituição do sistema semiótico–material que ocupamos.[98] Criadas as condições semiótico-materiais para o alojar desse desejo, a sua reprodução auto-alimentou-se através de um sentido de naturalização nutrido pelos mecanismos de autorização das vozes dominantes do sujeito moderno. A saber, a autorização de um espaço e de um tempo únicos e homogéneos responderam em grande medida à necessidade de "domesticar" os espaços e os tempos particulares do desejo e da razão do "outro

[97] Donde a relevância fulcral do trabalho de Bruno Latour para estas teorias, pelo modo como elucida sobre o carácter artefactual da experiência. O seu alinhamento de actores e actuantes humanos e não humanos numa rede de relações dentro das quais se processa acção e comunicação, representa um passo significativo para uma nova compreensão dos complexos mundos da experiência e intersubjectividade.

[98] A "*semiotic square"* de Haraway, um modelo analítico proposta pela autora como "política regenerativa para os outros inapropriados" (2004:78), configura uma valiosa contribuição para a compreensão desta ideia de construção semiótico-material. Explorada em parte subsequente deste estudo, esta ideia detém um papel crucial nas teorias emergentes, pelo modo como permite reequacionar o "natural" e o "artefactual".

inadequado" (Hemmings, 2002). Actuado através do corpo, o desejo desse "outro" é sempre alojado em espaços específicos cujas fronteiras foi necessário delimitar (reprimir). Como elementos cruciais do estabelecimento destas fronteiras, a hetero-sexualidade e o domínio doméstico configuram as arenas de vigilância dos espaços convencionais do desejo para lá das quais se situa o território de conflito da sexualidade (e da femininidade) não controlada.

A estigmatização social (e espacial) do desejo da mulher, representa cabalmente um vasto conjunto de estratégias sociais orientadas para o controlo das teias femininas de poder, estratégia complexamente negociada através da codificação da figura feminina com um potente capital simbólico.[99] O esforço de reconfiguração do sujeito "feminino" à luz de paradigmas alternativos passa, por isso, pela afirmação de vozes passíveis de exprimir os laços de afinidade que ligam indivíduos e grupos empenhados na autentificação dos processos de corporização do desejo. Isto, como modo de fortificar todo um conjunto de geografias intersticiais que historicamente tomaram lugar na clandestinidade e que funcionaram como fontes de ansiedade e opressão, associando-se a práticas de violência e marginalização. Neste sentido, se a crítica feminista mantém sob escrutínio a revisão de todo um quadro humanista de valores e ideologias, ela debruça-se significativamente sobre as narrativas e histórias da ciência e tecnologia perspectivadas como paradigmas do racionalismo que operaram agressivamente para a "naturalização" desse mesmo quadro, pelo modo como possibilitaram a autentificação das redes de poder, verdade e conhecimento governadas pelo sujeito masculino, branco e heterosexual.

Um segundo grupo de questões que sintetiza o complexo quadro de problemáticas feministas, prende-se também com os aspectos da identidade sexual e da cultura hetero-sexual na sua relação com "os corpos direitos da teoria" (Hemmings, 2002: 328). Este, diz respeito muito concretamente ao modo como se configuraram os actores na construção das categorias etno-específicas de natureza e cultura. Ao potenciarem o reconhecimento do indivíduo e dos grupos em categorias identitárias específicas, as teorias convencionais de reinscrição das conexões entre desejo-género-sexualidade enfatizam a consistência comunitária orientada por narrativas de história única que excluem a parcialidade e que não fazem sentido das descontinuidades e dos movimentos

[99] Natureza, espiritualidade, valores estéticos e morais, são algumas das dimensões que caracterizam simbolicamente a mulher.

de fronteira. A necessidade de uma genealogia que integre as diferentes comunidades sexuais assim como as identidades descontinuas e de contacto, prende-se com a urgência de revelação das contradições do desejo que saturam qualquer história cronológica da identidade heterosexual. E isto, para além das profundas contradições que emergem da própria ontologia das identidades heterosexuais, estruturada sobre a ideia de um compromisso político, moral e económico perpetrado sobre os corpos individuais alegadamente homogéneos.[100] Como forma de documentar a complexidade do momento presente, o esforço de clarificação das formações discursivas em que a heterosexualidade é usada para manter um sentido claro das fronteiras entre identidades sexuais "reconhecíveis" funciona como meio de contestar o modo como foi secularmente posta à distância a sexualidade feminina e de silenciar as fissuras entre identidade e desejo que turvaram o conhecimento íntimo "da mulher". Integrando uma tensão sexual que mutila as relações de género e que fragiliza a comunicação entre os indivíduos de sexo feminino, esta fissura encontra no mundo das representações substância compósita de sedimentação, em que ideias como a de paisagem ("natureza original") funcionam como suturas culturais, como construções dispostas para alojar os novelos do inconsciente onde se animam as batalhas dos corpos e das representações.

Apresentando nas histórias do colonialismo, racismo e sexismo uma constituição discursiva de "outro", a natureza tem sido alvo de reificação e possessão pela moderna cultura ocidental, oferecendo o sentido de uma origem e de uma matriz de recurso para exploração humana. A ideia de paisagem funciona aqui como substrato onírico de celebração de um mundo "original", uma "essência" ou instância transcendental[101] que o ser humano explora por via da representação num quadro em que a descontextualização tecnológica configura uma radical experiência de desnaturalização da natureza (Hayles, 1990). Uma experiência em que os mais diversos artefactos se tornaram matéria maleável de decisões estratégicas, num momento em que uma particular produção da natureza colocou este Outro no topo da cadeia de produção mercantil (Haraway, 2004). O esforço das eco-feministas para mostrar como um tipo de relação estabelecido no período moderno entre os seres humanos e o mundo não

[100] Donde o lugar de destaque ocupado pelo trabalho de Foucault no conjunto da teoria feminista contemporânea.

[101] A ideia oitocentista de que através das representações em paisagem a Natureza se representa a si mesma, e de que uma identificação entre Real e Imaginário que ocorre através destas representações funcionaria como uma certificação da realidade das nossas próprias imagens, contribuiu decisivamente para este processo.

humano e objectual configura um quadro insustentável de violação da natureza (e da mulher), remete para o espectro antropocêntrico (e masculinista) dessas mesmas relações. Uma particular espacialidade configurou-se no período moderno por via das representações culturais de natureza e sob o efeito de uma crescente instrumentalização do "outro não humano". Como construção ideológica, a ideia de natureza emerge fundamentada por um quadro de valores alicerçado na separação dos actores-agentes de produção do mundo. A separação entre actores de produção passivos e activos configura um dos mais graves mal entendidos da construção ideológica do ocidente, construção alicerçada por formações discursivas cuja especificidade histórica remete para uma espacialidade nutrida pela especificação estanque dos lugares do sujeito e do objecto, perspectivados os últimos como corpos passivos de acção. De uma maneira muito clara a definição de paisagem cultural estabelecida pela Escola de Berkeley reflecte este posicionamento; "a cultura é o agente e a área natural o médium" (Sauer, 1925).

Exprimindo o papel privilegiado (e actuante) do "agente" sobre o "médium" assim como a instrumentalização do segundo pelo primeiro, a antinomia natureza/cultura ilude o estatuto de co-actuação dos diversos actores sócio-materiais. Enfatizado por Latour (1993), o carácter de co-produção do mundo remete para a constituição mútua da experiência vivenciada e para o papel dos agentes humanos e não-humanos nesse processo. A ênfase na redistribuição pelos mais diversos actores da acção responsável pelo fabrico sócio-material do mundo, remete para o exame das distinções categóricas entre humanos e não-humanos assim como para as redes de figuras actuantes que através das suas performances corporais, documentos e sistemas de codificação definem hoje os contornos formais e operativos desse sistema (Latour, 1999). Forçando a revisão de um imaginário analítico centrado sobre as categorias exclusivas de natureza e cultura, o debate emergente em torno de um novo nexo entre natureza e cultura debruça-se sobre o significado da materialidade desde uma perspectiva relacional. Implicado com a exploração da existência ontológica da natureza, este debate indaga os modos de participação mútua da natureza e cultura, contestando uma tradição filosófica alicerçada sobre os dualismos humano/não-humano, mente/corpo, ideal/material, e representação/realidade (Castree, 2004). O ponto de partida deste debate prende-se com a condição inter-mediática da natureza e cultura, uma vez que a fisicalidade da primeira é deslocada através de formações discursivas que informam as práticas culturais, e

concomitantemente ao informar essas práticas o domínio da materialidade inaugura as versões construídas que dela recebemos.

As políticas de uma "primeira natureza"[102] veiculadas pela cultura moderna antropocêntrica assentam sobre a ideia de que as relações entre as instâncias do humano e do não-humano são mutuamente exclusivas e determinadas culturalmente. Neste sentido, um determinismo cultural/natural subjaz as práticas culturais dominantes, impedindo que se tenha em conta uma série de relações mutuamente constitutivas que se estabelecem continuamente entre os diversos actores sócio-materiais. Tentando detonar essas políticas, as feministas contrapõe-lhes as "políticas de habitação ou residência" (Hinchliffe, 2003), defendendo que o acto de habitar o mundo não é uma questão que diga respeito apenas aos humanos, pois não se trata simplesmente de "um conjunto de interacções sociais entre objectos previamente constituídos" (Rajchman, 2000:12). Implicadas com as diferentes formas de habitar o mundo, as políticas de residência associam-se às políticas de representação como estratégias mobilizadas pela crítica feminista para superação dos modernos paradigmas de cognição do mundo. A ênfase na constituição semiótico-material do mundo vivenciado é explorada por estas autoras que defendem que o significado não diz respeito apenas a instâncias culturais "puras" mas que inclui igualmente os fenómenos materiais. Neste sentido, a semiótica material funciona como meio de expandir "o registo da semiótica para lá da sua preocupação tradicional com a significação como ordenamento linguístico, (uma expansão que inclui) todos os tipos de 'condutores de mensagens' e processos materiais tais como dispositivos técnicos, instrumentos e grafismos, assim como capacidades corporais, hábitos e competências"(Whatmore, 1999:29). Debruçando-se sobre "os modos como os significados estáveis são construídos através de um vasto conjunto de acções e agentes" (Hinchliffe, 2003: 217), a semiótica material concentra-se sobre as formas de construção dos mundos tendo em conta a ligação que é estabelecida entre os diferentes sistemas. A ênfase nas ligações entre os diferentes mundos (sistemas semiótico-materiais), dá origem a uma análise orientada para as relações em rede, uma análise que rejeita as leituras baseadas na divisão entre sujeito e objecto.

Explorando a co-constituição dos mundos por autores humanos e não-humanos (Latour, 1993), a semiótica material "reconhece cadeias de tradução-transferência de

[102] Decorrentes da ideia de uma natureza primordial intocada pelo ser humano e exterior a ele.

tipo e extensão variados que entretecem som, visão, gesto e olfacto através de todas as espécies de corpos, elementos, instrumentos e artefactos" (Whatmore, 1999:30). Através dela, explicitam-se as políticas de residência tendo em conta as redes que articulam a produção humana e não-humana. Deste modo desestabilizam-se as divisões entre presença e ausência, e isto como forma de aproximar o conhecimento íntimo dos sujeitos-objectos do conhecimento e acção (Hinchliffe, 2003). Orientada para a exploração de uma visão do mundo como uma multiplicidade de diferentes conexões (traduções, associações, mediações), a teoria dos actores em rede[103] profundamente alicerçada pelos trabalhos de Bruno Latour e Michel Serres é referencia teórica crucial para as abordagens feministas. A semiótica material associa-se, portanto, a um corpo teórico debruçado sobre a problemática de uma "engenharia heterogénea" (Thrift, 2000) como instancia de fabrico daquelas conexões com base numa imensidade de materiais físicos e semióticos. Empenhadas com uma reescrita do mundo, as feministas colaboram no projecto político-intelectual de reescrever a "constituição" do conhecimento ocidental, propondo uma epistemologia renovada em grande medida assente na teoria dos actores em rede. Para Nigel Thrift (2000) a nova constituição do conhecimento proposta pela teoria dos actores em rede assenta antes de mais na recusa das fronteiras convencionais dentro das quais se constituiu o conhecimento ocidental, entre elas as fronteiras entre humanos e não humanos e natureza e cultura. De acordo com esta teoria, tais divisões "impossibilitam a visão do mundo de acordo com aquilo que ele é: uma compilação de actividades heterogéneas constantemente em formação" (Thrift, 2000:5).

Perspectivado como uma série de actos de engenharia heterogénea, o mundo é constituído por diversas redes de associação que por seu turno são constituídas pelas ligações mais do que pelos nós dessa rede. Mas, o mundo é também constituído pelo tráfego através dessas ligações pelo que a rede é constituída "de passagem" e os diversos actores que configuram essa passagem constituem a fonte da acção no mundo, uma acção de conexão parcial entre múltiplos "actuantes" envolvidos num momento de partilha (Thrift, 2000). Dependente da circulação e dos fluxos que se organizam "na passagem", a existência (e continuidade) da rede de actores assenta em toda "uma série

[103] Desenvolvida em Geografia por autores como Nigel Thrift e Sarah Whatmore, a teoria dos actores em rede encontra-se implicada com a exploração de uma sociologia da ciência e com a re-escrita da constituição do conhecimento ocidental.

de '*mobiles* imutáveis' – instrumentos, tipos de pessoas, animais, dinheiro, entre outros, que podem ser transportados de um local para o outro sem mudar de forma" (Thrift, 2000:5). Isto assegura a continuidade das redes em associação com o trabalho dos "mediadores e intermediários" (Thrift, 2000), uma figura equivalente aos "mensageiros" de Serres (1996), por si encarados como os elementos mais importantes que operam para assegurar a conexão entre as redes. Funcionando como meio de compreender as relações entre natureza e tecnologia, a teoria dos actores em rede problematiza o acto de representação, encarando-as como "um caleidoscópio de diferentes modos representacionais que interferem entre si e que apenas podem ser brevemente estabilizados" (Thrift, 2000:5). Mas esta proporciona ainda meio de entender os fenómenos como ordens de conexão parcial dado que estes são "consequência do modo como os corpos se relacionam uns com os outros" (Latour, 1997:174). Funcionando como estratégias de aproximação aos espaços da alteridade, a teoria dos actores em rede, a semiótica material e a análise relacional, buscam a ligação entre fenómenos para alem do seu estatuto ontológico aparente (Hetherington e Lee, 2000:174), procurando versões de teoria social menos centradas no sujeito humano.

Neste contexto, a superação de uma "ontologia da divisão" (sujeitos humanos e objectos não humanos), passa pela exploração de uma "mesmidade residual", uma susceptibilidade partilhada pelos "actuantes" latourianos que lhes proporciona base de ligação (Hetherington e Lee, 2000). Daqui se vislumbram as possibilidades de mudança de um nexo cultura/natureza para um nexo culturanatureza, tendo em conta uma diferente semiótica em que não são apenas os elementos presentes que contribuem para a construção da ordem social pois os elementos ausentes ou colocados fora dessa ordem integram essa mesma construção. E isto tendo em conta as controversas propostas de Latour e um corpo de teoria alicerçado sobre a ideia de que a separação material entre humanidade e natureza é uma ilusão que serviu para potenciar o poder orientado para um conhecimento especializado da natureza com vista à sua exploração[104]. Com uma longa história de promiscuidade material, humanidade e natureza são sujeitos às dinâmicas da produção capitalista, num momento em que a ciência moderna e a tecnologia intervêm activamente na própria produção da natureza. Dentro de um nexo

[104] Para uma discussão sustentada da problemática da produção da natureza nas sociedades capitalistas consultar o trabalho de Noel Castree (1995; 1997; 2000; 2005).

de culturanatureza, em que o "construcionismo artefactual" (Demeritt, 1998) define os contornos básicos deste complexo, indagam-se os processos históricos de subjectificação e o modo como as nossas experiências são por estes profundamente estruturadas. Pensar os mecanismos de formação da subjectividade num quadro em que a natureza é perspectivada como "co-construção de humanos e não-humanos" (Haraway, 2004), implica portanto a revisão dos legados fundacionalistas que colocam a subjectividade como pristina intocada pelo corpo e matéria.

No quadro crítico e revisionista dentro do qual as novas epistemologias feministas constituem um dos mais preciosos contributos, denuncia-se a metaforização da natureza nos termos do feminino nomeadamente pelo modo como consolida o "desejo persistente de domesticação do espaço, por forma a trazê-lo para um horizonte humano e, mais importante ainda, para 'contê-lo' dentro deste horizonte" (Best, 1995: 183). Integrando diferentes formas de poder através das quais as noções de natureza foram feminizadas até um ponto em que o domínio da natureza reflecte o domínio da mulher na sociedade (Rose, 1993), a construção social da natureza inclui um conjunto de políticas culturais que funcionaram como modo de obscurecer e marginalizar as forças activas de uma e outras. Expandindo as categorias daquilo que conta como material (daquilo que é visto como material e daquilo que não é), a critica feminista encontra-se empenhada no trabalho político da teoria, em fazer com que a teoria opere em contextos políticos por forma a contrariar a tendência pós-moderna de diluição de um sentido claro de contexto (Probyn, 2003). Neste sentido, a ênfase nas abordagens relacionais em que a natureza é perspectivada como artefactual e integra os circuitos de produção cultural incluindo as metáforas e narrativas, os corpos biológicos e os sistemas de codificação digital (Haraway, 2004), prende-se com a necessidade de refutar uma longa história de pensamento em que a matéria e o corpo foram encarados como entraves à razão.

Analisando as construções de género e de natureza, os contextos heteropatriarcais em que a vida quotidiana toma lugar e respectivas políticas culturais, as feministas contestam as categorias herdadas por forma a integrar os múltiplos eixos da diferença que operam na formação de identidades. Desenvolvendo os contributos das teorias pós-estruturalistas e das teorias culturais contemporâneas, assim como das teorias pós-coloniais e psicanalíticas, estas abordagens indagam a construção das posições femininas geradas em enquadramentos ideológicos que promovem relações de poder

desiguais, as quais vieram a ser "naturalizadas" por normas de género[105]. Neste sentido, o projecto político-intelectual das feministas contemporâneas é orientado para a concepção de um novo tipo de sujeito, uma vez que a ideologia opera em grande medida pela construção da subjectividade. A proposta de concepção de um novo sujeito, "um sujeito constituído no género não simplesmente por diferença sexual, mas antes através de linguagens e representações culturais" (Lauretis, 1988:1), alia-se à preocupação com a produção de subjectividades perspectivadas como produto e processo de práticas individuais. Neste sentido, o estudo crítico da ideologia de género produz um sujeito que é consciente das operações da ideologia, posição inconfortável mas necessária para a inclusão da experiência vivenciada como entrada crítica para a teorização da subjectividade (Lauretis, 1988). Desde este ponto, em que a ideologia não é encarada como um sistema fora de nós próprios mas que integra as nossas práticas e a nossa vida quotidiana, Teresa de Lauretis remete para os aspectos da vida que estão fora do enquadramento dos discursos dominantes, considerando as dimensões da experiência vivenciada que ficam "fora de campo". A sua noção de espaço fora de campo ou do enquadramento, "o espaço que não é visível no enquadramento mas que se pode inferir por aquilo que se torna visível pelo enquadramento" (Lauretis, 1988:26), remete para as "micropráticas" que estão na dependência das diferentes representações culturais, incluindo as práticas políticas dos sujeitos múltiplos.[106] Para a autora, é nestes espaços que os termos de uma diferente construção de género podem colocar-se. Tendo efeito e acontecendo ao nível da subjectividade e da auto-representação, os termos de uma diferente construção de género alojam-se nos espaços intersticiais das práticas micropolíticas da vida quotidiana e da resistência quotidiana através dos quais se alcança a acção e se estabelecem as fontes do poder (Lauretis, 1988).

Dois aspectos são assim de considerar: a necessidade de nos reconhecermos como sujeitos generificados numa sociedade em que as representações culturais dominantes excluem o outro não heterosexual; e a necessidade de criar condições para a produção

[105] Alude-se a todo um quadro dentro do qual a teoria é perspectivada como intervenção política, e o conhecimento é desenvolvido por forma a modelar activamente a "realidade" mais do que a reflecti-la passivamente.

[106] É dentro destas práticas que geógrafas como Katherine Gibson e Julie Graham (1996;2005) desenvolvem uma crítica feminista à economia política do capitalismo. Implicadas com a exploração de práticas e discursos promotores da diversidade económica como contributo para uma política de inovação económica, as autoras revêem o constructo de desenvolvimento económico explorando narrativas de transformação regional e a habilidade para a criação de conhecimento e prática, através da investigação-acção participatória com comunidades.

de subjectividades alternativas. Para um como para outro os espaços fora de campo funcionam como modo de explorar a subjectividade perspectivada como prática e como processo em que a realidade e ideologia, as representações dominantes e as nossas próprias auto-representações se articulam para a construção de identidades contraditórias, parciais e fragmentadas. A exploração de metáforas como a dos espaços fora de campo, associa-se portanto à tentativa de superação de um projecto anterior trespassado por exclusões e distorções relativas a diferentes formas de alteridade (mulheres ou sujeitos não-europeus, entre outras), evidenciando-se através deste novo projecto a produção de novos objectos culturais. Através dele, indagam-se as práticas e as políticas de representação que veiculam estereótipos de género na sua relação com as estruturas dominantes de conhecimento e com um mundo de imagens em proliferação que reforça a produção de significados de acordo com uma ordem de valores estabelecidos. De facto, a ênfase nos sistemas de representação pelas epistemologias femininas intercepta todo um campo de cultura visual implicado com a análise crítica do trabalho das imagens e com a centralidade da visão na cultura ocidental. Longe de se encontrarem alojadas em campos disciplinares discretos, as imagens apresentam-se para inúmeras autoras como valiosas fontes de exploração da normativização heterosexista, funcionando como base para a teorização crítica da cultura.

A análise das estratégias representacionais mobilizadas pela cultura dominante remete para o modo como as construções sociais de género, sexo e raça são naturalizadas através de diferentes discursos. A mobilização de constructos como "mulher" e "natureza" através da linguagem visual é veiculada por específicos sistemas de significação ancorados sobre as relações entre corpo e espaço. O papel destes sistemas de significação visual tem constituído uma das problemáticas centrais para as feministas dado o poder da imagem nas sociedades contemporâneas, pelo que sensivelmente desde os finais da década de 1970 um campo teórico tem vindo a ser constituído com base no trabalho de autoras debruçadas sobre os Estudos Culturais e sobre os Estudos de Cinema. Denunciando as maquinações de uma superfície de observação (*gaze*) que é estabelecida pelo efeito dos aparatos e tecnologias da visão desenvolvidos pela cultura moderna, autoras como Irit Rogoff (2000) exploram as problemáticas do corpo sexualizado nas representações dominantes de espaço. A análise crítica de Rogoff ao modo como as imagens potenciam a naturalização de construções

hegemónicas, mostra claramente como mulher e natureza são representadas por forma a legitimar uma retórica político-ideológica em que "corpos enfáticos" são mobilizados como vestígios de uma relação transcendental entre o ser humano e a terra. E isto acontece por sermos herdeiros de um sistema de significação engendrado sob a acção de aparatos de estado e imperiais a que a ciência forneceu base "objectiva" de fundamentação. Para a autora, aqueles "são os corpos de uma geografia tradicional em que a unidade entre lugares e sujeitos foi fundida até ao ponto em que temos corpos marcados ideologicamente que significam a especificidade das relações entre um povo e um lugar" (Rogoff, 2000:145). Donde a sua ênfase na geografia e espacialização como categorias epistémicas, pela necessidade de averiguar como um campo de conhecimento e uma ordem de conhecimento assentam em questões de posicionalidade, em questões que têm que ver com quem tem o poder e autoridade para nomear e para submeter "outros" a fórmulas identitárias hegemónicas.

A chamada de atenção para o modo como o espaço é generificado funciona para muitas geógrafas como forma de sublinhar a complexa construção dos corpos sexualizados e do desejo através de narrativas geográficas e históricas totalizadoras que se vêm recodificadas pelo trabalho das imagens. Daqui, auscultam-se as ambivalências da subjectividade e da pertença, e põem-se sob escrutínio toda uma tradição filosófica e de representação que operou na cultura ocidental e significativamente através do corpo feminino. O reclamar dos espaços-fora ou de um "espaço paradoxal" (Rose, 1993; Massey, 1994), prende-se portanto com a tentativa de desenhar um espaço de emancipação da perspectiva feminina. Um espaço que se pretende liberto dos sistemas de significação que percorrem o pensamento ocidental moderno (e a própria tradição geográfica) estruturado sobre a ideia do Outro femininizado e sobre o a conceptualização binária natureza (feminino)/cultura (masculino). Tal "estética masculinista" (Rose, 1993), satura a superfície espectatorial e de observação na qual se especializou a cultura ocidental, uma superfície que opera através de geografias imaginativas que inibem a emancipação dos espaços de subjectividade. Para Doreen Massey (1994:3), estes espaços são integralmente conceptualizados em termos de espaço-tempo, da ideia de que "o mundo vivenciado é uma simultaneidade de espaços" nos quais as relações sociais são experienciadas e interpretadas diferencialmente. Empenhadas com o detonar das modernas espacialidades articuladas por discursos

oficiais masculinistas e respectivos sistemas de significação, os espaços paradoxais das feministas estribam numa "geografia da ambivalência" (Rogoff, 2000), uma arena de explanação e de acção que integra o imaginário e as práticas das mulheres e que rompe com uma geografia do sujeito único. Propõem-se assim, a passagem de uma geografia dos corpos enfáticos (a geografia com G maiúsculo) que replica as exclusões masculinistas do Eu e do Outro, para uma geografia dos corpos ambivalentes que potencia múltiplos eixos identitários passíveis de operar na estruturação de sistemas de significação alternativos (Rogoff, 2000). Se a primeira potenciava a circulação de imagens de "outros" essencializados em que os corpos funcionavam como modo de "consolidar" sentidos de pertença e laços identitários, a segunda afirma-se como potencial arena de resistência a toda uma política de representações profundamente nutrida pela mobilização ideológica dos corpos femininos ao serviço de utopias políticas de pertença cultural.

A sugestão de Rogoff de estudo das representações dos corpos femininos como arenas de ambivalência geográfica em que se fundem as quimeras de "ocidentalidade" e masculinidade, prende-se com a necessidade acusada pelas feministas de superar uma filosofia alicerçada sobre a potente fissura entre corpo e mente (natureza/cultura). Uma fissura através da qual se definiram os termos de subordinação do primeiro pelo segundo, estabelecendo-se assim, dentro de uma dinâmica de expulsão-negação, as fronteiras e as margens do sujeito (Grosz, 1994). A leitura destes "corpos de ambivalência" não através da ideologia oficial mas pelos contextos da sua própria subjectividade, permite a abertura de um espaço paradoxal baseado numa inteiramente nova "geometria da diferença e da contradição" (Massey, 1994), um espaço em que "as identidades de lugar são múltiplas e dinâmicas, produto da presença assim como da ausência, mas sempre resultantes de uma subjectividade hegemónica (Rose,1993). Como salienta Doel (1999:51), a "(d)iferença, assim, é a condição da (im)possibilidade da identidade", a qual não se coaduna com debates em torno da integridade de espaço ou lugar associados aos modos de um "pensamento sedentário". Para este autor, o diferencial de espacialização da alteridade encontra-se mais na vibração da singularidade, da multiplicidade, encaradas como instâncias que continuamente desafiam qualquer percepção mitologizada de um mundo unitário habitado por corpos

disciplinados tornados paralelamente instrumentos do trabalho e do desejo de um "outro".

Neste mundo, sistema semiótico-material em que "a mulher subsiste e transpira através de uma identidade fluida, prisioneira de (um) lugar, ou antes disseminada ao longo do espaço-tempo inteiro, como um fantasma na máquina falocêntrica" (Doel, 1999:83), o sentido de pertença à categoria feminino encontra-se prisioneiro de uma série de nostalgias crípticas avidamente derramadas no aparato imagístico ocidental que a tecnologia desmultiplica.

Espelhando as condições materiais, sociais e culturais dentro das quais os corpos femininos participam de uma máquina de produção de identidades estandardizadas, as representações silenciam o trabalho das posições privilegiadas responsáveis pela definição do sujeito cultural eurocêntrico. E é dentro desta retórica ocidental (euro-americana), uma retórica de ideologia progressiva que domina a imaginação popular, que operam os mecanismos de neutralização das complexidades geográficas, os quais são em grande medida nutridos pelos sistemas de significação visual. As relações entre corpos e territórios que são "naturalizadas" por estes sistemas, tem subjacente contratos antigos e obsoletos que vão sendo retrabalhados pelos diversos mundos da experiência. E se antigos contratos feudais de poder sobre a terra e os seus recursos foram substituídos por novos contratos sociais, as subsequentes representações veiculam frequentemente um sentido de terra que não é possuída mas servida, nutrida e fertilizada, sendo a terra e sua ocupação femininizados através de dinâmicas de subordinação, serviço e fertilidade (Rogoff, 2000). Na actualidade, os diferentes contractos e dinâmicas sócio-culturais tornaram as relações entre corpos e territórios, ao nível das representações, numa arena bastante mais complexa e contraditória. Não obstante, os legados de geografias e histórias imaginativas produzidas nos termos destes contratos persistem, e acrescida a estes legados a ênfase na ligação entre mulher-desejo-território é exponenciada pela leitura distorcida dos novos quadros de emancipação da sexualidade feminina.

A ambiguidade geográfica dos corpos que habitam o mundo da imagética, prende-se com o facto de que por detrás dele diferentes posições de sujeito habitam as espacialidades geradas por uma ideologia dominante, posições que são colonizadas ou marginalizadas pela acção de sistemas de significação totalitários, através dos mais

diversos discursos e narrativas e pela acção de uma superfície de visualização que celebra os ambientes de ecrã em torno dos quais as nossas vidas quotidianas são cada vez mais estruturadas. Nesta, corpo e mente, assim como natureza e cultura, esgrimem-se como partes amputadas do mesmo organismo, denunciando uma "crise semiótica em que os signos falham a reprodução das narrativas em que se encontram envolvidos" (Rogoff, 2000:50). Tomando de empréstimo a sugestão de Derrida (1974), de que os sinais marcam o lugar da diferença, é, desde este ponto, o ponto da crise dos significados como o espaço paradoxal da emancipação do sujeito, que passaremos para a fase seguinte da presente discussão. Uma fase em que a ideia de paisagem servirá como instrumento de indagação das geografias da ambivalência. Desde aí, tentaremos por um lado compreender a complexidade de uma das mais reclamadas permanências geográficas e, por outro lado, desenhar o esboço de uma relação das "geografias impuras" (Gregory, 2000d) que autorizam o corpo do sujeito diferencial feminino com a sua particular poética e com uma específica ética de lugar. Como cenário "inerte" que recodifica inexoravelmente a representação, a paisagem torna-se o devir, a singularidade solicitada para o próximo capítulo.

2. PAISAGEM COMO CONSTRUÇÃO CULTURAL E COMO IDEIA

Um dos esforços mais significativos da Geografia Cultural contemporânea prende-se com a revisão da ideia de paisagem e com a sua reconceptualização, tendo em conta contributos de autores de diferentes áreas disciplinares. Conduzindo à reflexão em torno da experiência de paisagem, a revisão desta ideia coloca-a como um complexo tema de estudo posicionado numa arena interdisciplinar dentro da qual se indagam os seus fundamentos filosóficos e científicos, artísticos e sociais. A objectificação da paisagem como construção cultural deve-se em grande medida ao significado crescente dos Estudos Culturais que potenciaram a expansão das abordagens preocupadas com a revisão crítica deste conceito. Como veremos, os trabalhos neste domínio de investigação permitem identificar os traços essenciais das novas abordagens; por um lado, a tentativa de compreender a paisagem como conceito aglutinador de uma experiência moderna particular que reúne paralelamente os mecanismos geradores de uma construção científica e de uma construção estética, afirmando-se como complexa construção cultural. Por outro lado, a tentativa de compreender a paisagem como formação material e simbólica que tem subjacente uma conceptualização específica de espaço e sentidos de lugar associados a configurações ideológicas, políticas e sociais imbricadas na própria consolidação dos sistemas modernos de pensamento e representação do mundo.

Assim, a paisagem como tema de investigação é explorada com base nas seguintes orientações:

a) um movimento de revisão de toda uma tradição geográfica de estudo e interpretação da paisagem que analisam a paisagem enquanto construção cultural, enfatizando o carácter de representação e as profundas ligações entre a paisagem, a arte e as humanidades. Estes autores desenvolvem uma genealogia crítica da ideia de paisagem que permite compreender o modo como esta se construiu durante o período moderno, como resultado da evolução e interacção dos sistemas modernos de representação do espaço e das tecnologias da visão e percepção, assim como pela acção de diferentes correntes do pensamento e tradições estéticas. Paralelamente, tais trabalhos oferecem uma perspectiva crítica dos discursos dominantes sobre paisagem,

realçando a formação social subjacente à própria ideia de paisagem e elucidando o modo como estes discursos informam textos, imagens e narrativas;

b) os contributos recentes no âmbito da interpretação da paisagem que ajudam a elucidar o modo como esta participa num ciclo de mediação do território pelas convenções culturais da modernidade. Analisando a paisagem como experiência estética da terra e de lugar, estes contributos clarificam os inúmeros elementos de mediação que operam para a estruturação da paisagem como ideia e como experiência;

c) as orientações disciplinares que apoiam a pluralização das vozes provenientes de diferentes imaginários geográficos. Estas orientações permitem indagar os inúmeros factores que operam na constituição sócio-material da paisagem, tentando interceptar-se uma série de representações e narrativas que circulam como conjuntos vastíssimos de geografias "impuras", sendo entendidas como discursos geográficos que não se confinam aos formalismos da academia. Tais discursos encontram-se implicados na construção da ideia de paisagem colidindo com, ou incorporando, os discursos "oficiais" e académicos provenientes de domínios institucionalizados como a ciência geográfica e a história da arte;

d) os desenvolvimentos recentes no âmbito dos sistemas transdisciplinares de pensamento, dentro dos quais a paisagem se reconfigura como objecto-sujeito de um conhecimento multidimensional em que as identidades se encontram em processo constante de formação. Dentro deste quadro emergente em que natureza e cultura se interpenetram como instâncias activas de co-construção do mundo, a paisagem é perspectivada como modo de enunciação do carácter semiótico-material do espaço.

Neste capítulo iremos discutir aspectos cruciais decorrentes das problemáticas que levitam em torno do conceito de paisagem, conceito organizador e instrumento analítico de força incontestável nas abordagens da Geografia Cultural contemporânea. Evidenciando a construção cultural da ideia moderna de paisagem, exploramos o seu desenvolvimento associado à evolução das técnicas de representação em arte e aos sistemas de pensamento ocidental que estruturaram as formas modernas de "ver o mundo". Discutiremos também, como a reconsideração desta problemática se prende com a análise da evolução dos regimes scópicos da modernidade, enfatizando as conexões entre aproximações científicas e estéticas da experiência de paisagem.

Abordaremos ainda as formações ideológica, política e social subjacentes a esta construção cultural. Paralelamente, tentaremos mostrar como a evolução desta ideia está intimamente associada à reconceptualização de outros dois conceitos geográficos fulcrais: as ideias de espaço e lugar.

Enfatizando a íntima relação entre representações culturais de natureza, espaço, lugar e paisagem, tentaremos clarificar a cumplicidade entre a definição de uma específica forma de ver, a estruturação de categorias epistémicas e uma ordem de conhecimento. Desenvolvendo um percurso iniciado no capítulo anterior, que é um percurso de aproximação à nossa problemática de análise – a paisagem cinemática, o presente capítulo visa a discussão da paisagem como tema de investigação. A apresentação dos aspectos centrais que animam os debates contemporâneos em torno da paisagem como ideia e como experiência funciona para nós como modo de reunir os fragmentos dispersos de um todo, submetido, pelo tempo e pela actividade prática e reflexiva, a um processo contínuo e circular de fracturação e cisão; a paisagem como "objecto" de estudo. Mas a colocação da paisagem como "objecto" de estudo, funcionará tão só, e como veremos, como meio de abordar um fenómeno tão complexo com é a relação entre o ser humano e o ambiente, entre um sujeito e um objecto epistémicos. Por acreditarmos que parte significativa deste fenómeno entronca na experiência de paisagem, e por abraçarmos um desafio político-intelectual mais vasto implicado com a revisão das categorias convencionais sobre as quais se ergueu a cultura moderna ocidental, a indagação da paisagem como "objecto" prende-se pois com a necessidade de ultrapassar um paradigma de relacionamento alicerçado sobre as dicotomias sujeito/objecto, natureza/cultura e observador/observado.

2.1. Paisagem como experiência estética

"A ideia de paisagem é a expressão mais significativa de uma tentativa histórica de associação entre imagem visual e mundo material"

Denis Cosgrove, 2003

A paisagem entendida como resultado de um arranjo hierárquico numa "vista" dos componentes físicos e simbólicos do território, estruturou-se no período moderno em resposta às novas relações entre ser humano e o ambiente. Intimamente associada à evolução das artes e do pensamento ocidental, a génese da ideia moderna de paisagem encontra-se ligada ao desenvolvimento de múltiplas técnicas de representação do espaço exploradas desde o *Quattrocento*. Tais técnicas tinham subjacente o desenvolvimento de novas dinâmicas perceptivas que afectaram a produção e o consumo de imagens. Associado ao processo de construção da ideia de paisagem esteve, segundo Malcolm Andrews (1999), um acto de conversão mental que objectivou o modo como o território viria a ser percebido como paisagem na tradição de representação ocidental. Explorando os mecanismos decorrentes deste acto de conversão mental, este autor enfatiza a qualidade artificial da paisagem enquanto representação do mundo físico. Traçando uma genealogia tipológica da paisagem, o autor sugere que "mesmo quando se está simplesmente a olhar para uma porção de território já se está a modelar e a interpretar, isto porque, antes de se tornar um trabalho de arte, uma paisagem cultivada ou em estado natural é desde logo artifício, na medida em que algo significativo ocorreu quando a terra passou a ser percebida como paisagem" (1999: 37). Este é o início de um processo através do qual o território é convertido em paisagem pelo observador, uma conversão mental que tem vindo a ser efectuado de forma recorrente há séculos e na qual a arte e as técnicas de representação se especializaram. Posteriormente, o desenvolvimento de uma cultura visual, do movimento e da viagem contribuiu para a "naturalização" desta ideia, uma ideia que simultaneamente foi sendo legitimada por uma ordem de conhecimento.

Tendo em conta a teoria de E.H. Gombrich (2002) no âmbito de uma psicologia da representação pictórica,[107] e o argumento construtivista de que os indivíduos transportam construções mentais pré-fabricadas culturalmente de acordo com as quais aquilo que é novo é sempre acomodado àquilo que é familiar, o valor e o significado da paisagem devem ser entendidos atendendo à própria constituição cultural do observador. Neste sentido, "o valor estético da paisagem não é inerente ao espectáculo - nem parte da sua "essência"- mas antes construído por aquele que a percebe como tal" (Andrews, 1999: 4). A paisagem configura-se, nestes termos, como uma ideia e uma experiência produzida criativamente pelo ser humano, sendo modelada por critérios culturais apreendidos. Estes critérios estão ligados à evolução da relação entre sujeito e objecto, entre o ser humano e o ambiente físico. Como complexa construção cultural que se foi sedimentado em grande medida pelo trabalho da arte, a ideia de paisagem integra um poderoso sistema de significados sobre o qual nos debruçaremos ao longo deste estudo. Incorporando códigos e convenções que as diferentes tradições de pensamento recodificaram, as representações de paisagem desenvolveram-se em íntima associação com o estabelecimento de uma superfície de visualização em torno da qual se estruturaram as relações epistemológicas entre sujeito e objecto, veiculando políticas e ideologias e uma muito específica formação social. Denotando uma particular "forma de ver" (Cosgrove, 1998), a paisagem definiu uma arena de significação em torno da qual se estruturaram as modernas relações entre o ser humano e o território.

Uma particular semiótica da paisagem associa-se, portanto, aos mecanismos de "leitura" da superfície da terra, com base nos quais, à medida que se vai seleccionando e preparando determinada informação visual para incluir numa "vista", esta torna-se uma mistura complexa de factos visuais e de construção imaginária. Neste processo, o acto de marcar/retirar/subtrair uma porção particular de território entendido como esteticamente superior, afigura-se como um acto de construção cultural de uma imagem ou de imagens do mundo, implicando a tarefa de conversão do território em "vistas" de acordo com as convenções e os valores dominantes em cada momento. Compreendendo o acto de seleccionar uma porção de território pelo observador, a ideia de paisagem

[107] Defendendo que todas as imagens são baseadas em convenções, Gombrich debruçou-se sobre o estudo das imagens e dos signos por forma a compreender as relações entre "arte e ilusão". Se, nos seus estudos da década de 1960, o autor aludia à importância da Psicologia da Percepção para o estudo das imagens, posteriormente Gombrich aludiria à importância da Semiótica, como a ciência dos signos, para o estudo das imagens (2002: xv).

inclui representações da terra que são acomodadas nos esquemas mentais de cada indivíduo. Através desta relação, estas representações são editadas e modificadas de acordo com as convenções culturais em transformação, nomeadamente a "apreciação do 'cenário natural' e o seu papel cultural e o conhecimento em paisagem, sendo valoradas de acordo com aquilo que constitui uma 'boa vista'" (Andrews,1999: 3). Aparentemente simples, este acto de organizar e reduzir o território "ao ponto em que o olho humano pode compreender a sua respiração num enquadramento ou breve registo" (Andrews,1999: 4), é parte de um ciclo da mediação cultural do território pelas convenções culturais da modernidade.

A compreensão do ciclo de mediação cultural do território pela paisagem, configura um dos objectivos cruciais da Geografia Cultural contemporânea no seu esforço de revisão crítica da paisagem como ideia e como constructo. O indagar dos diferentes modos através dos quais a paisagem contribui para a produção das modernas espacialidades, remete pois para os trabalhos implicados com a análise da genealogia crítica do conceito, tentando reunir-se aqui um corpo de investigação desenvolvido nas últimas décadas por exploradores culturais de diferentes proveniências disciplinares. Significativamente nutrido por geógrafos culturais, este corpo de investigação deve-se ainda, e em grande medida, ao trabalho de autores de campos tão diversos como a História da Arte, os Estudos Culturais e os Estudos em Cinema. Em qualquer dos casos, as relações entre a arte e a paisagem configuram uma das problemáticas centrais dos seus estudos, remetendo para o modo como o território foi convertido em artifício cultural pelas mais diversas práticas sociais. Em que medida então, a arte, no seu conjunto, contribuiu para a consolidação de uma dada ideia de paisagem no período moderno? E, como é que diferentes tradições e movimentos artísticos evidenciaram imaginários culturais e reforçaram o poder, o desejo e a fantasia de formações sociais específicas?

Entendida como construção cultural, a ideia de paisagem foi evoluindo pela incorporação de diversos sentidos e sistemas de signos. Chamando à atenção para um conjunto de viragens semióticas no significado do termo original germânico *Landschaft*, Kenneth Olwig (1996) clarifica a evolução deste termo e seus derivativos noutras línguas europeias. A primeira viragem semiótica deu-se em resposta à importação pelas artes de um termo pré-moderno associado ao território de um grupo ou comunidade.

Usada desde o Renascimento para a designação artística de um conjunto de representações pictóricas de "natureza", a deslocação desta ideia veio inverter o sentido original do termo, o qual, na cosmologia orgânica do feudalismo, estava associado a valores comunitários de uso e de controlo da terra e a um sentido de pertença a um território agrário colectivo a que os indivíduos se ligavam por laços de sangue. Posteriormente, e já sob efeito das artes cenográficas, este termo veio a significar a "aparência de uma área, e mais especificamente, a representação de um cenário" (Duncan, 2000: 429), passando a ser entendido paralelamente como representação e como realidade material. A representação da paisagem em pintura começou a adquirir uma iconografia específica pelos finais do século XV e inícios do século XVI. Com a consolidação de um conjunto de códigos iconográficos para a representação da paisagem, estabeleceu-se um sistema de signos disposto para a expressão pictórica desta ideia.[108] O estatuto da paisagem neste período foi determinado essencialmente por dois centros artísticos e urbanos – Itália e a Flandres –, difundindo-se depois progressivamente pelo resto da Europa.

Enfatizando "as leis geométricas intemporais da estética espacial expressas nas cenas naturais inspiradas pelo passado idealizado de uma Roma clássica e imperial" (Olwig, 1996: 637), as artes cénicas de tradição italiana tiveram uma influência determinante no desenvolvimento da ideia de paisagem, assim como as escolas de pintura da Flandres que vieram a especializar-se nos registos topográficos e na tradição realista. Mais sensíveis ao conceito de *Landschaft* que estruturou toda uma tradição imagística na Europa do Norte, estas escolas produziam trabalhos que coordenavam as representações dos núcleos urbanos com o ambiente rural, narrando de forma documental a profunda interdependência entre estes dois contextos. Em contraponto, a tradição italiana, denotando uma diferente abordagem do conceito de natureza e das leis de uso e pertença da terra, desenvolvia paisagens pastorais idealizadas e enfatizava o retratar da cultura da *villa* romana reproduzindo as suas paisagens intramurais e as vistas. Efectuava-se, assim, uma primeira viragem semiótica associada à ideia de paisagem, através da qual o significante pintura ou género artístico era transferido para

[108] Desde este ponto estabeleceu-se um poderoso sistema de signos que foi sendo sujeito a sucessiva recodificação durante o período moderno. Uma específica linguagem da paisagem foi-se estruturando tendo em conta a combinação pictórica de elementos como rios, caminhos, campos, ou montanhas. A obra de Anne Spirn (1998) proporciona uma elaborada exploração da paisagem como linguagem.

o seu referente externo, o ambiente físico. Integrando narrativas de espaço e de tempo, a representação da paisagem integrou "obrigações metafísicas" (Schama, 1995) que eram enfatizadas pela pintura por forma a assegurar uma experiência de retorno à materialidade através de composições que articulavam sinais e símbolos alusivos ao espaço natural. Tal mudança terá sido acompanhada por uma outra viragem semiótica no sentido do termo natureza, o qual passou a ser aplicado também ao seu referente concebido como paisagem.

A transferência do significado de um símbolo artístico ao mundo concreto retratado pelo próprio símbolo foi acompanhada de uma reificação do próprio significado do termo paisagem e, neste processo, o significado pré-moderno do termo, entendido como "uma área circunscrita identificada a um povo, é pois substituído por um significado em que a paisagem é tornada 'cena natural' e definida por um determinado ponto de vista individual (Olwig, 1993: 318). Com a evolução dos géneros e técnicas de representação, começou a ser difícil distinguir o lugar concreto retratado como significante ou como referente, pois o próprio ambiente físico enquadrado em paisagem passou a estar imbuído dos valores abstractos destilados pelos "cenários naturais" produzidos em referência a esses mesmos ambientes. Por isso, Olwig menciona a ocorrência de uma espécie de colonização da natureza pelos cenários paisagísticos. Isto, como parte de uma ontologia da paisagem que agrega a tensão estrutural entre natureza e cultura própria da cosmologia renascentista e que veio posteriormente a informar a ideia moderna de paisagem. Nestes termos, a indexação da noção de natureza pela ideia de paisagem plasmou essencialmente dois sentidos. Por um lado, a noção de natureza universal, o mundo físico entendido como conjunto harmonioso, que remonta ao período pré-moderno e que assenta na crença de "uma grande cadeia da existência que conecta todos os seres num todo orgânico" (Braun e Castree, 1998). Por outro lado, a noção de natureza como uma espécie de essência primordial dos objectos ou fenómenos antes de serem tocados pelo ser humano.

Integrando a primeira daquelas acepções, a ideia de paisagem evoca frequentemente a segunda, pelo seu trabalho expressivo e ideológico de retratar a ideia de áreas supostamente não alteradas pelo ser humano e exteriores a ele. Estruturando discursos e representações do mundo, esta ideia de natureza primordial enraizou-se na cultura ocidental durante o período moderno, estando associada aos processos de

individualização dos núcleos urbanos relativamente a uma periferia não cultivada e "selvagem"[109]. À medida que se iam desenvolvendo os grandes aglomerados populacionais modernos, as paisagens periféricas e em "estado natural" (não habitadas) afirmavam-se em contraste com as anteriores. Activando mitologias do Eu e do Outro, estas paisagens funcionavam como fontes de inspiração a todo um universo de representações que exploravam um contraste radical entre natureza e sociedade. Associada a esta categorização do mundo, estava a construção da antítese rural e urbano, que tinha subjacente a primeira concepção de natureza como todo orgânico, concepção até certo ponto divinizada de uma suposta ordem natural da qual estaria mais próxima a aldeia ou as imagens de vida campestre, classificadas como segunda natureza. Neste processo, a ambivalente valorização do natural, concebido em termos daquilo que é exterior ao ser humano e integrando a ideia de uma harmonia original do cosmos, promoveu uma separação entre natural e cultural. Surgida como resposta à alteração dos modos sócio-económicos de apropriação do ambiente físico, esta concepção de natureza reflectia uma nova perspectivação das relações entre ser humano e o ambiente (Grove,1995).

Conectando poesia e racionalidade científica, a ideia de paisagem passou a veicular representações idílicas da natureza e de sociedades pastorais, remetendo para aspectos culturais de mito e memória trespassados por referências arcadianas ao berço de uma suposta cultura erudita ocidental. Operava-se deste modo um processo cultural que implicou o retorno ao mito grego das origens arcadianas da vida humana, uma tradição arcaica que exaltava a fecundidade da natureza e a reconciliação do ser humano com a terra pela imersão em estados selvagens "originais" que lhe asseguravam continuidade com o restante ambiente físico e com as espécies animais. A exaltação do mito de uma arcádia primitiva afirmou-se historicamente como produto de um gosto sofisticado e mesmo urbano, argumenta Simon Schama (1995), fornecendo a lírica grega e romana poderosas raízes para a consolidação de um imaginário paisagístico alusivo a um idílio primitivo. Pedra angular da recuperação renascentista deste mito terá sido a obra de Virgílio. De facto, se a marca dos arcadianos primitivos era a sua bestialidade,[110]

[109] A designação de natureza selvagem ou *wilderness* é importada dos textos e discursos anglo-americanos sobre paisagem. Neste caso, cremos que o correlato mais directo para a língua portuguesa é o de "bravio".

[110] A íntima continuidade entre ser humano e outras espécies reflectida em figuras como as ninfas ou centauros.

Virgílio propôs-se restaurar este universo das formas primitivas pela ruptura da continuidade inaugural entre o mundo humano e esse mundo das bestas (Schama, 1995). A tentativa de eliminação das características de uma arcádia primitiva por este autor, passou pela reinvenção de um idílio pastoral fortemente nutrido pelas referências às paisagens setentrionais.

A celebração de uma "idade de ouro" da cultura ocidental através deste mito,[111] foi radicalizada por Virgílio que, nos seus poemas, exaltou as qualidades de um recanto pastoral perfeito, adquirido pelo esforço de banir para "as margens" os testemunhos da vida selvagem pela prática da agricultura. Neste sentido, as cenas retratadas nos seus cantos apontavam "para um sentido de ordem que é a invenção social da humanidade mais do que o puro trabalho da natureza" (Schama, 1995: 528). A exaltação de criaturas rústicas ideais responsáveis pela transformação de uma paisagem em estado selvagem (a que se associavam composições como a floresta e motivos como as grandes e misteriosas árvores) para uma paisagem agricultada (a que se associavam composições pastorais e motivos como o pomar e o pastor), definia assim o espectro de uma memória de (des)possessão de uma anterior condição existencial.[112] A uma arcádia "original" habitada por criaturas humanas que emergiam da própria terra (*autochthons*), um espaço "pré-selénico ou mais antigo do que a lua" (Borgeaud, 1988), sucedia-se uma arcádia como *locus amoenus*, um espaço em que todas as criaturas (incluindo os animais) se comportavam como cidadãos de uma economia política perfeita (Schama, 1995).

Reflectindo a evolução das representações arcadianas, as paisagens do humanismo renascentista exprimiam uma mutualidade entre cidade e campo importada do ideal romano de vida campestre, o qual veio a exprimir-se de modo paradigmático através da fórmula da *villa* ou cidade rústica. A ideologia e a forma desta construção foram assimiladas numa nova arcádia, apresentada como "correctivo da corrupção, intriga e doença da cidade" (Schama, 1995: 529), dentro da qual se promoviam as vistas para o campo e para os territórios ocupados pela natureza "distante", para os jardins e para as florestas, para os lugares que proporcionassem "purificação" relativamente a uma alegada corrupção urbana. No entanto, como lugar "devotado à ordenação produtiva da

[111] Um mito a que serviam de cenário olivais e vinhas assim como campos de milho e pastagens, pomares e superfícies aquosas.

[112] Sobre a história e interpretação da paisagem vernacular o trabalho de John Brinckerhoff Jackson (1984) constitui referência incontornável.

natureza, mais do que à contemplação de uma beleza pristínica" (Schama, 1995), a *villa* rústica constituía para os romanos elemento central da arcádia redesenhada, e isto como produto de uma "mente ordenada", mais do que como um "parque de diversões" para os sentidos. Neste contexto, a colonização estética da natureza associava-se em grande medida à produção de frescos e de cenários para o teatro romano, em que a vista dos territórios adjacentes à *villa* funcionavam como testemunho do esforço imprimido pelo ser humano relativamente àquilo que se considerava indesejável no ambiente natural. Os elementos de artifício que pontuavam a pastoral representada, funcionavam como eco abstracto das formas naturais, pelo que "as construções como templos ou *villae* (que pontuavam tais representações) correspondiam à natureza apenas na medida em que as suas formas ideais demonstravam as harmonias e simetrias que governavam a estrutura do universo" (Schama, 1995: 530).

Edições impressas da obra de Virgílio começaram a circular em meados do século XV, pelo que a sua pastoral tornar-se-ia modelo para o desenho da *villa* e de espaços arcadianos, assim como para a elaboração poética em torno da ideia de uma paisagem "original". Como geografia imaginária fundadora da ideia moderna de paisagem, a pastoral arcadiana foi desenvolvida no Renascimento pelas mais diversas escolas de pintura, as quais recorriam às suas referências como modo de exprimir estados "elevados" de alma, tornados manifestos por motivos e composições que caracterizavam a paisagem como *locus amoenus*. A apropriação pela Igreja cristã deste tema de representação encontra-se bem evidenciada pela exploração em pintura dos inúmeros "jardins do paraíso" como emblema de um éden imaculado: "fertilidade sem bestialidade" (Erp-Houtepan, 1986). Duplamente codificado por Virgílio e pela religião cristã, o tema do jardim recebeu tratamento crescente durante o renascimento configurando uma das expressões mais significativas das representações em paisagem no período moderno.[113]

Perspectivado como uma espécie de *cordon sanitaire* verde que defendia o castelo dos animais selvagens, o jardim medieval era considerado o mais protegido de todos os lugares (Erp-Houtepan, 1986). Situado entre muros, o jardim teria fortes implicações para a separação conceptual da arcádia selvagem e da arcádia cultivada, pelo que os

[113] A obra de John Prest (1981) explora a importância do significado dos "Jardins do Éden" como recriação do paraíso na sua relação com o desenvolvimento do conceito de jardim botânico oitocentista.

jardins gloriosamente ornamentados da alta renascença viriam a celebrar a vulnerabilidade desse ambiente controlado. Para lá dele, desenhava-se frequentemente um ambiente de fronteira, o *sacro bosco*, uma área no limite do jardim e de aparência florestal que funcionava como elemento de transição entre o espaço domesticado (da casa) e o espaço da vida selvagem (o bravio e os terrenos incultos).[114] Estas "florestas de fantasia" eram frequentemente povoadas por figuras que, esculpidas na rocha ou talhadas em diferentes materiais, ora representavam os seus guardiões, ora representavam as criaturas do universo selvagem que se anunciava, ora denunciavam os idílios guardados nos secretos jardins de onde provinha o visitante. Como refere Schama (1995: 534), "descobrir qualquer destes lugares era, com efeito, viajar em direcção ao passado da segunda, da arcádia pastoral, para a primeira (arcádia primitiva), superfície arcaica de natureza bruta e imprevisível". Implícita nesta viagem, salienta o autor, estava a ideia reconfortante de que o trajecto poderia ser imediatamente invertido.

Gerando a sua própria narrativa do espaço, o jardim italiano fomentou a construção de um sujeito activo do lazer envolvido no acto de consumo da paisagem. Isto porque, por um lado, a colocação do sujeito em dispositivos espaciais preparados para a contemplação de vistas (dispositivos como as os miradouros, terraços ou varandas), proporcionava a fruição de uma superfície de visualização disposta sobre a "natureza". E, por outro lado, os jardins e os "parques-fantasia" no seu conjunto potenciavam a participação activa do espectador numa paisagem dramatizada pelo arranjo cénico dos seus elementos e através de desenhos que dispunham a orientação dos percursos a seguir pelo visitante. Envolvido na representação topográfica dos aspectos do mito e da memória cultural articulados sobre o ambiente natural de uma dada área, o visitante era projectado num "teatro de memória" (Bruno, 2002) que a experiência de paisagem reciclava. A disposição de objectos no espaço que abundam nos desenhos de jardim dos séculos XVI e XVII (objectos como esculturas e relógios de água), activava o sentido de viagem e descoberta através de um itinerário controlado. Estes faziam com que o visitante experimentasse o espaço como cenário, de acordo como os movimentos e

[114] Para uma discussão mais aprofundada sobre a história e a cultura da floresta, consultar a obra de Robert Pogue Harrison (1992). A sua metáfora da floresta como "sombra da civilização" proporciona a entrada para uma complexa problemática que encontra na mitologia do bosque e no fascínio humano pelas imagens de floresta uma das mais robustas argumentações para a compreensão da história cultural da paisagem.

trajectórias seleccionados.[115] Mas esta experiência cénica e estética do lugar era paralelamente uma experiência física e sensorial, uma vez que assentava na existência material e externa da paisagem. Isto tornava o acto de consumo do espaço num conjunto de inter-relações em processo activadas numa área factual determinada (Bruno, 2002). A lógica da percepção envolvida nesta forma de produção da paisagem seria desenvolvida posteriormente em França e Inglaterra através dos desenhos de jardins e parques pitorescos que incitavam o visitante a mover-se no espaço por forma a concretizar a colisão entre o retratado pela pintura de paisagem e o espaço material.

A exploração dos efeitos ambíguos da construção e do desenho do espaço é evidente nos inúmeros projectos de parques fantásticos que proliferaram em diversos países. Em todos eles, a ideia elementar era a de trazer os elementos de um "mundo inaugural" para o espaço factual. Fosse na forma do *hortus conclusus* do jardim cristão ou na forma de grutas sagradas, enfatizando as relações entre a domesticação da natureza e a sua bruta manifestação em formações selvagens, a arcádia virgiliana suplantava-se inexoravelmente à arcaica como forma de sublinhar o carácter formalmente "civilizado" do espaço do proprietário da terra. As diferentes re-elaborações da arcádia virgiliana que ocorreram sob uma nova ordem social e política anunciada durante os séculos XVI e XVII, promoveram a remoção das barreiras entre o jardim, o parque e os terrenos adjacentes ao estado rural, enunciando novas relações entre uma primeira e uma terceira natureza (entre uma natureza selvagem e uma natureza como resultado da arte da jardinagem e do desenho paisagístico). Reflectindo uma nova ordem social e a transição para o capitalismo, estas novas arcádias eram, não obstante, "mentiras poéticas sobre a relação entre o trabalho e a terra" (Schama, 1995: 539). De facto, a remoção das barreiras entre os parques privados e a natureza, dando a ideia de continuidade e não de ruptura entre estes elementos da paisagem, reflectia um novo sentido de liberdade por parte das elites governantes, mas isto associava-se à gestação de um novo imaginário geográfico povoado pelas marcas dos impérios em expansão (Dixon, 2003). Por isso, os seus parques e jardins viriam a ser repovoados de figuras virgilianas, de templos e obeliscos, cúpulas e colunas, que veiculavam associações míticas, literárias e históricas

[115] Para Giuliana Bruno (2002) a experiência de paisagem obtida através destes jardins constituiu uma das origens da cultura de viagem e de movimento que tomou forma durante o período moderno. A relação desta tipo de cultura com uma cultura do feminino é explorada pela autora, detonando-se, deste modo, a ideia de que a génese de uma cultura de movimento e de viagem é exclusivamente resultante da cultura masculina.

alusivas a antigos centros de poder. Neste contexto, as superfícies aquosas transparentes adquiriam um sentido redobrado e os níveis mais elevados do território eram literalmente reconfigurados no aparato cénico de desenho dos estados rurais por forma a alcançar o efeito de uma paisagem "pura", em que o ambiente material se reorganizava como verdadeiro anfiteatro em torno da mansão senhorial (Dixon, 2003).

Arte e artifício eram usados, deste modo, para o fabrico do "espectáculo" da paisagem, o qual atingiria o seu apogeu em França, com os parques temáticos do Antigo Regime. A inclusão de elementos arquitectónicos e naturais dos territórios conquistados além-mar tornou estes parques em fantasias materiais em que os elementos do pitoresco e do sublime se sucediam por forma a activar uma jornada moral e espiritual nos seus visitantes. Trabalhando os efeitos recodificados de uma natureza selvagem, a paisagem das propriedades senhoriais era fabricada por forma a integrar uma "enciclopédia de arcádias" (Schama, 1995), reflectindo paralelamente os desejos de aceder ao julgamento moral de uma estética kantiana e ao purismo rousseauniano, segundo o qual nada poderia melhorar o carácter sublime da natureza. Recriando os paradigmas da filosofia moderna, a paisagem era oferecida aos visitantes, no início do período moderno, como verdadeiro campo de meditação, restaurando-se desse modo as arcádias perdidas e uma "idade de ouro" que as elites imortalizavam. Saturados de mito e memória, os parques e jardins reais afirmavam-se como guardiões de um alegado espírito de lugar que a nova ordem social (e a burguesia) pretendia restaurar.[116] Paralelamente, as representações burguesas do espaço campestre iam agudizando a ideia de um espaço "natural" intemporal dentro do qual ser humano e ambiente físico participavam de um único movimento cósmico de cíclica renovação.

Expressão de todo um conjunto de simbologias rituais e cósmicas, a ideia de paisagem foi-se construindo ao longo do período moderno pela indexação de um processo de modelação em representações de porções de território extraídas de uma "natureza virgem" às quais, através dessas representações, se forneceu uma forma cultural associada à ideia de criação de um espaço topológico "circunscrito" (Olwig,1993). Entendida inicialmente como território orgânico de um grupo humano,

[116] A tentativa de evocar um espírito de lugar através da exaltação de aspectos físicos de uma dada área ou localidade, com o objectivo de produzir respostas sensoriais e emotivas nos seus visitantes, associava-se aqui à exaltação das qualidades distintivas e memoriais de um espaço fabricado socialmente, tornado monumento das classes de elite. A transformação do espaço em representação pela pintura de paisagem recodificava esse sentido de monumentalidade do lugar.

cada porção de território gerado pela acção das convenções estéticas passou a ser retratado pelas representações em paisagem como o espaço de pertença do grupo que o criou funcionando como expressão de uma "sociedade natural". Apelando à ideia de uma perfeita harmonia entre ser humano e ambiente físico associada às vivências e ritos rurais idealizados, a ideia de paisagem como construção burguesa passou a albergar o mito da "ordem natural". Com o "realismo" crescente nas artes, que garantiam progressivamente uma maior semelhança entre as representações produzidas e os lugares concretos representados, esta ideia passou a indexar valores normativos referentes ao próprio ambiente natural tornado paisagem na forma de uma cena ou ambiente físico. Subjacentes à construção da ideia moderna de paisagem estão, deste modo, os processos culturais ligados à representação do espaço desde o Renascimento. Tal construção, envolveu uma reconceptualização das formas simbólicas de representação do mundo num período em que a relação entre centros urbanos e núcleos rurais se alterava consideravelmente e em que o conceito de natureza se via elevado a um absoluto quase transcendental.

Embora mantendo a ilusória imagem dos valores identificados com o conceito original, o conceito moderno de paisagem integrou as relações hierárquicas do mundo urbano com as áreas rurais percebidas como periféricas e veiculando valores opostos aos de cidade. O sentido ideológico do termo passou a evocar, assim, a cosmologia orgânica feudal e a legitimidade política da terra por parte das comunidades. E isto, quando ao mesmo tempo as imagens de espaços topológicos particulares representados pelas pinturas afirmavam espaços ilusórios em enquadramento, projectados e estruturados no contexto do um espaço geométrico "absoluto", preparado para ser transaccionado no mercado do capital e reformulado pela ordem burguesa que florescia. Embora claramente diferente, especialmente no que respeita à criação de superfícies para a materialização e difusão de imagens, este espaço não era absolutamente distinto em todas as suas dimensões do espaço medieval, o qual era apresentado como totalmente consistente na órbita da verdade divina. Também aí as representações de espaço serviam os mecanismos de poder, verdade e conhecimento. A religião explicava a distribuição da riqueza, justificando as hierarquias de poder relativamente à apropriação e uso da terra para servir a Deus. O *paysan* era o guardião da manutenção de uma certa morfologia da paisagem, que proporcionava as provisões e assegurava o

décor ao teatro de Deus. As representações de espaço assim como as descrições nas formas escrita e oral, entre outras, legitimavam a fé numa "geografia divina". Este *décor*, cenário ou fundo do milagre e da tragédia humanos, cantado por Virgílio, deixou profundas quimeras arcadianas. Estas foram projectadas avidamente em paisagem por artistas como Andrea Palladio, assegurando inúmeras inspirações para a organização dos espaços da modernidade. A pastoral, outro mito das espacialidades pré-modernas, é usado aqui e ali para pontuar o mundo (e a sua imagem) com cenários idílicos explorados à exaustão na pintura e no desenho de parques e jardins de palácios por toda a Europa. Tais representações legitimavam a crença, desta vez, numa "geografia racional".

A profunda alteração na natureza das relações culturais subjacentes aos conceitos pré-moderno e moderno de paisagem é evidenciada pelo simbolismo das representações e pelo desenvolvimento da ideia de jardim como terceira natureza, onde figuras geométricas e respectivas representações se consumiam e popularizavam como capital cultural.[117] Tais espaços e imagens, tais paisagens, proporcionavam ao observador o sentido de um lugar ideal, de um éden primordial, denunciando as fortes raízes do classicismo ocidental e aumentando os temas do pictorialismo paisagista. A renegociação das relações entre jardim e "natureza selvagem", ou entre primeira e terceira natureza, proporcionavam um contexto em que a apreciação estética do cenário natural se assumia cada vez mais como actividade cultural. Neste contexto, a ideia de paisagem emergia como *topos* do pensamento iluminista, albergando o mito da ordem natural. Este mito percorre a construção moderna da ideia de paisagem que envolveu a indexação de dois aspectos fundamentais e inter-ligados caracterizadores do sistema de valores estabelecido pelos núcleos de pensamento Iluminista ocidental. Por um lado a tendência para associar a visão ao conhecimento e à razão, por outro lado a estruturação de uma noção de espaço absoluto e cartesiano (Cosgrove, 1998).

Mas, a incorporação de uma cosmologia de género nas representações em paisagem, produziu ainda, e segundo Olwig (1993), uma outra viragem semiótica que gostaríamos de explorar. Incluindo um processo criativo natural/cultural por meio da reconfiguração sucessiva das narrativas humanas através da acção das artes (a pintura e o desenho da

[117] Para uma perspectiva sobre a relação entre transformações nas definições culturais de paisagem e o simbolismo do habitat, consultar a obra de Jay Appleton (1990).

paisagem), da literatura ou do teatro, a ideia de paisagem como cenário passou a integrar, os pólos feminino e masculino, sendo o primeiro discernível na representação pela figuração do modelado terrestre, e o segundo intuído pelas geometrias invisíveis de estruturação da representação em si mesma que vieram criar a "ilusão de uma profundidade espacial invisível" (Olwig, 1993: 324). Os dois princípios desta "cosmologia sexual" (Olwig, 1993) encontram-se nas representações de paisagem perspectivada como cenário de uma natureza terrestre feminizada, sendo este estruturado por uma racionalidade celeste masculinizada no espaço infinito de representação. Tratou-se, portanto, de produzir um tipo de representação que integrasse uma concepção do mundo intelectual e fisicamente distanciada do seu referencial, "reduzindo-se a participação corporal na "modelação" da terra (seja ela ritual/cultural ou física) a cenário" (Olwig, 1993: 331). Neste quadro, a mobilização de "vistas" como componente integral de uma produção de espaço fabricada por um "olho distante" (um sujeito observador de um objecto – a terra), incorporou a produção de um sujeito do humanismo em que as tensões de género foram silenciadas através das representações dominantes. Nelas configuraram-se, por um lado, o sujeito masculino, o observador activo, responsável pelo controlo e propriedade da terra; por outro lado, o sujeito feminino, o observador passivo, a quem eram oferecidas as vistas para contemplação. Muito frequentemente este sujeito passivo era identificado com o próprio objecto de representação; a terra e uma natureza primordial ou domesticada para exploração e domínio.

As práticas de produção de espaço sujeitas à ideia totalizadora de paisagem, a pintura de paisagem e as sua representação através de médiuns como a literatura e a cenografia, assim como o desenho paisagístico, integraram um impulso cartográfico que foi sendo exponenciado durante o período moderno. Se a paisagem configurou um modo de afirmação de um imaginário geográfico profundamente generificado, isto aconteceu porque a sua produção estava nas mãos dos grupos dominantes constituídos na íntegra por sujeitos do sexo masculino. Mais, se as operações cognitivas associadas ao acto de retratar a terra respondiam às visões das elites que detinham a propriedade do território, as suas visões masculinistas definiram uma forma muito concreta de retratar o mundo nas quais as geografias íntimas da mulher ocupavam um lugar marginal. De facto, a construção de uma visão particular do mundo alicerçada sobre a ideia de

paisagem estruturou-se através de um tratamento muito específico destas geografias; a sua representação por parte dos grupos masculinos. A representação das geografias íntimas femininas manifesta-se na arte da paisagem pelo tratamento que é feito dos elementos naturais, essencialmente sob a forma de recantos bucólicos e pela criação de "refúgios".

A construção da paisagem como refúgio onírico respondia, portanto, à ideia de uma essência feminina que urgia preservar em resposta aos apelos do prazer e do desejo "do outro". Daqui se vislumbra a criação de um espaço de representação através do qual se definia o "lugar" social da mulher. Simbolicamente acantonado através das representações de paisagem, o sujeito feminino encontrou na experiência contemplativa da terra um modo através do qual se harmonizavam as tensões decorrentes da sua significativa exclusão na produção das modernas espacialidades. E isto, tendo em conta um aspecto central que subjaz a produção das modernas espacialidades e respectivas geografias imaginárias, o facto de que a relação com a terra é antes de mais uma relação que começa no nosso próprio corpo. Daqui se perspectiva a associação entre desejo, território e corpo feminino, pois, como enfatiza Merleau-Ponty, a relação entre os corpos e o espaço é definida por meio corporal e pelos sentidos que operam na estruturação do aparato cognitivo responsável pela organização da percepção do mundo. Através do corpo temos acesso ao espaço, pois este não se encontra no mundo como um qualquer objecto, antes este habita o espaço transformando-o, pelo que o nosso acesso ao mundo natural processa-se através dele (Merleau-Ponty, 1965). Donde, a associação do desejo ao espaço, dado que é através do corpo que este se torna paisagem e, na moderna cosmologia, experiência do feminino. Através da paisagem "a própria carne torna-se espaço" (Bruno, 2002), uma forma muito específica de escrever o desejo masculino na terra ou pela terra, uma forma muito concreta de habitar o mundo na posição soberana do proprietário e do autor do seu retrato cultural.[118]

As políticas de género que percorrem a construção da ideia de paisagem (como do imaginário geográfico moderno) incluem assim a sexualização dos territórios representados e um mapeamento da diferença de género. Indiscutivelmente, a

[118] E isto tendo em conta a ideia de espiritualização da natureza pela arte ocidental do período cristão, como meio de atribuir forma ao espiritual. Posteriormente, as demandas burguesas de visualização do profano forçariam a cisão de temas pictóricos mitológicos com a representação de uma natureza perfeita em que a forma do nu surgia como motivo principal.

representação da mulher configura uma das maiores *terrae incognitae* da imagética ocidental com fabrico historicamente dominado por homens. Em grande medida através dessa imagética definiu-se o sujeito feminino da modernidade. Mas definiu-se também um modo particular de representação das relações entre o corpo e o espaço. Embora não se possam reduzir essas relações unicamente "a questões de domínio e exploração de uns corpos pelos outros (ou do objecto pelo sujeito), a mulher foi tornada através dela num objecto geográfico, aprisionada na oposição binária (cultura/natureza) ou remetida para o território num tipo de representação que feminizou a própria noção de terra" (Bruno, 2002: 212). Ao nível figurativo, as políticas de género desenvolveram-se por meio de inúmeras alegorias, motivos e composições explorados pelas artes visuais e plásticas, as quais contribuíram para uma conceptualização complexa de espaço que integrou um imaginário cultural alicerçado sobre uma configuração do lugar que incorpora a definição do sujeito feminino.

A teoria do habitat, adoptada por Jay Appleton (1996) para a compreensão das propriedades estéticas da paisagem, alerta para aspectos significativos da paisagem como experiência e para incorporação do sujeito feminino na sua representação. Dentro dela, o significado das ideias de prospecto e de refúgio que pontuam as mais diversas representações em paisagem reflectem os modos de apropriação das geografias íntimas femininas através de complexos sistemas simbólicos. Tais sistemas são especialmente relevantes quando analisados como efeito da generificação do espaço que ocorre pelo trabalho da paisagem. Ao isolar determinadas formas simbólicas associadas às ideias de prospecto e de refúgio, identificadas na arte da paisagem, esta teoria individualiza elementos cruciais que foram sendo destilados pelas representações culturais de natureza, espaço e lugar, ao longo do tempo.[119] Aparecendo das mais diversas maneiras através de formas simbólicas inscritas na paisagem, a figuração de prospectos e refúgios abunda na arte ocidental moderna assim como no desenho de jardins e parques. Tal figuração constitui o tecido íntimo de inúmeras narrativas espácio-temporais que ainda hoje circulam através dos mais diversos médiuns (da música ao cinema). A interpretação simbólica da paisagem deve por isso ter em conta a sua função, pois as

[119] Embora não faça alusão directa a esta problemática, a teoria de Appleton permite compreender alguns dos processos através dos quais se procedeu à construção do sujeito feminino pela ideia de paisagem.

ideias de prospecto e de refúgio informam categorias espaciais determinadas e respectivas *tropes* paisagísticas.

Atendendo a facetas específicas da percepção ambiental e respostas emocionais ao ambiente, Appleton defende que a sensação de prazer estético obtido pela contemplação do ambiente físico tem por base um comportamento humano específico relativamente ao ambiente percebido. Evidenciando a relação do ser humano (observador) com o ambiente físico (observado), o autor refere que o prazer obtido pela contemplação do ambiente (donde deriva para si uma estética da paisagem), está associado à ideia de um certo controlo sobre o ambiente e à sua exploração para satisfação das necessidades humanas. A experiência de paisagem teria assim subjacente, a posição do ser humano como observador do ambiente físico, donde derivaria uma estética de paisagem entendida como uma reacção espontânea ao ambiente como habitat. Neste, o ser humano estaria posicionado no território como "caçador primitivo" ou como "criatura perseguida", em busca da uma presa ou a tentar escapar, refugiar-se dela. 'Perseguir' ou 'escapar', são as duas palavras-chave que estruturam a teoria do habitat explorada por Appleton, enquanto base para a compreensão da experiência estética de paisagem. Neste quadro, os comportamentos de observar e de esconder, seriam entendidos como constitutivos das actividades "primitivas", associando-se às sensações de tranquilidade ou ansiedade proporcionadas por determinada paisagem. Subjacente a esta ideia parece estar o uso estratégico do ambiente pelo ser humano, em que o prazer da contemplação da paisagem advém da potencialidade de um dado território em fornecer protecção ao indivíduo para ver sem ser visto ou para se esconder,[120] ou ainda da riqueza de fontes biológicas de abastecimento humano.[121] Como salienta Appleton (1996: 66), "porque a habilidade de ver sem ser visto é um passo intermediário na satisfação de muitas das necessidades (biológicas), a capacidade de um ambiente de assegurar este feito torna-se uma fonte imediata de satisfação estética". Baseada na teoria do habitat enunciada pelos postulados filosóficos de John Dewey, a ênfase etológica desta teoria é em si mesma restritiva para a compreensão de um fenómeno tão complexo como a experiência de paisagem. Não obstante, ela elucida claramente um conjunto de subterfúgios conceptuais usados para compreender o modo como a ideia de prospecto-refúgio é

[120] O ambiente como prospecto ou refúgio – a vista prospectiva da paisagem contendo uma gruta, recanto ou casa.

[121] O ambiente como recurso – a paisagem de um campo de milho, rio ou floresta.

absorvida pelas representações em paisagem (e pelo desenho da paisagem) e a vitalidade de uma determinada estética de paisagem. Dentro desta, e de acordo com Appleton, a variedade potencial das experiências que derivam da contemplação da paisagem prende-se em larga medida, com a variação das formas empregadas para simbolizar prospectos e refúgios, assim como com o modo e a intensidade com que estes são simbolizados. Mas, esta prende-se ainda com o arranjo espacial e com o equilíbrio dos símbolos de prospecto e refúgio dispostos numa superfície de representação, estando ainda condicionada pelo médium através do qual tal arranjo é comunicado ao observador.

Entendido pelo autor como base da composição de paisagem, o arranjo espacial das formas ou conjuntos de formas que simbolizam prospectos e refúgios pode variar consideravelmente de maneira a condicionar uma determinada resposta emocional à paisagem. O equilíbrio na representação destas formas condiciona igualmente determinados comportamentos em resposta à paisagem. Como elementos factuais de um determinado ambiente físico ou como elementos representados, o "prospecto" e o "refúgio" não se podem dissociar da ideia moderna de paisagem, uma ideia que, apesar de exaustivamente refutada por inúmeros movimentos artísticos e filosóficos desde finais do século dezanove, continua a ter papel preponderante nas formas de perspectivar o mundo na cultura contemporânea. Informando a ideia moderna de paisagem, o simbolismo do prospecto e do refúgio tem vindo a ser recodificado através dos mais diversos médiuns, nutrindo em grande medida a figuração da paisagem. Em certo sentido, o uso simbólico destas formas para a representação da paisagem indicia, também aí, uma "superfície de visualização masculinista" (Boyer, 1994) que integra a construção moderna da ideia de paisagem e a resposta específica de um grupo ao ambiente. Ao activar determinada resposta ao ambiente (a sensação de medo ou de segurança, por exemplo), a percepção do material simbólico presente numa dada imagem de paisagem revitaliza determinado posicionamento relativamente a esse mesmo ambiente. Ao ser continuamente revitalizado pelas representações em paisagem, o simbolismo do prospecto-refúgio assume novos significados distantes em muito da ideia do "caçador-explorador", pelo que a sua função de referencial de um determinado tipo de relações entre o ser humano e o ambiente vê-se recodificada.

Os efeitos simbólicos de formas pictóricas específicas, perspectivadas no quadro da teoria do prospecto-refúgio, são claramente manifestos em inúmeras paisagens onde as características específicas de um território são figuradas por forma a activar uma narrativa espácio-temporal de que se pretende infundir o observador. A exaltação de sentimentos específicos associados à absorção pelo observador das categorias espaciais da paisagem prende-se, deste modo, com as relações estabelecidas com determinado ambiente representado e a colocação ou evocação do sujeito masculino ou feminino através delas. Tais representações surgem sistematicamente infundidas pelas representações culturais de natureza, nas suas variantes de território virgem, território agricultado ou território ajardinado, as quais têm subjacentes a ideia de refúgio e a prática prospectiva do espaço. As geografias compósitas que daqui se desprendem têm subjacente a alocação do sujeito feminino relativamente à primeira e do sujeito masculino relativamente à segunda. As memórias de lugar que são assim evocadas retraçam um espaço cultural profundo em que o sujeito feminino veio a ser inscrito numa espécie de jardim secreto que funciona como recanto mnemónico dos trabalhos espaciais do poder e do desejo.

Como objecto de experiência estética, o território surge frequentemente figurado em forma de panorama ou "vistas" e, desta vez, é ele próprio que se oferece ao prazer masculino pela antropomorfização do espaço tornado mulher. Aí, um determinado conjunto de elementos são configurados desde um ponto de vista prospectivo e com uma carga dramática específica por forma a assegurar o mapeamento de todos os jardins secretos imaginários que encerram as geografias íntimas da mulher. Proporcionando uma visão simbólica sobre determinada porção de território, a paisagem como prospecto enuncia uma história cultural específica em que o corpo da terra surge como elemento de colonização simbólica e o horizonte é o único limite da visão de comando e do prazer que daí advém. Por mais terríficas ou consoladoras que possam parecer, estas representações funcionam, em termos gerais, como meio de localização de identidades, activando um número incontável de ressonâncias culturais que vão estar continuamente em jogo no decorrer da experiência de paisagem. A vista prospectiva é de tal modo parte integrante da experiência de paisagem que ela activa no observador o jogo geopolítico da construção ficcional do mundo e a sua conceptualização androcêntrica (Bondi, Davidson, 2003). Mas a paisagem prospecto não funciona apenas como

indicador geopolítico pois ela é nutrida tanto pela tradição da pintura em paisagem como por outras práticas culturais. Absorvida e trabalhada no contexto de uma tradição de representação do território muito mais vasta (que incorpora por exemplo a cartografia), a paisagem prospectiva nutre-se de um manancial simbólico fornecido pelas artes plásticas e pelas artes dramáticas e do espectáculo que lhe objectivaram um potencial onírico e poético inalienável. Neste sentido, cada vista prospectiva, ou cada panorama activam uma resposta emotiva à paisagem factual, surgindo desde logo como veículo de amplas conotações que vão informar a interpretação do mundo. A linguagem da paisagem, ao incorporar uma arte específica de mapear o espaço (do desejo) funciona como discurso situado que reenvia continuamente a mulher para os recantos oníricos do imaginário geográfico ocidental.

Contribuindo decisivamente para o acantonamento do sujeito feminino ao nível do imaginário cultural, a "paisagem-refúgio" inaugura, para Appleton, o domínio da praticabilidade do território habitado, envolvendo a ideia de protecção dentro daquele outro domínio mais vasto que é o prospecto. E isto, numa economia da representação por escala que incorpora diferentes domínios da praticabilidade do território pelos diferentes grupos sociais. Com um papel complementar de localização, a paisagem-refúgio nutre a representação do lugar pela evocação da uma vivência específica remetendo para o domínio da domesticidade e dos ambientes controlados. A evocação simbólica de um refúgio pela figuração de detalhes do ambiente físico proporciona poderosa substância de que se alimenta a representação da paisagem, possibilitando uma compreensão mais ampla das relações entre figura-fundo ou entre os personagens e o ambiente retratado. Assumindo as formas mais variadas, a representação simbólica dos refúgios associa-se, segundo Appleton (1996), a figuras ou composições de figuras derivadas do "ambiente natural", como maciços de vegetação, cavernas ou ravinas, assim como a elementos do meio físico que asseguram protecção relativamente às ameaças ou desastres naturais, como a tempestade ou avalanches. Mas esta associa-se ainda a figuras ou composições de figuras artificialmente construídas no meio tais como construções arquitectónicas de tipo variado de que são exemplos recorrentes as figuras do castelo, casa de abrigo ou igreja. O espaço relacional que daqui se institui remete para um elaborado discurso geográfico exponenciado pela literatura e ficção (como os cadernos de viagem e os romances de cavalaria), com base nos quais determinadas

sensibilidades deveriam ser protegidas dos perigos da vivência intersubjectiva do lugar enquanto outras deveriam ser mantidas à distância. Localizada em recantos "protegidos", a mulher poderia dedicar-se aos trabalhos do amor e dos afectos, do cuidado doméstico e familiar fora dos quais a sua identidade era ameaçada e mesmo questionável.[122]

O mapeamento das tarefas afectivas é eloquentemente retratado pela pintura setecentista em que a mulher e a paisagem constituem elementos de um mesmo território de sedentarização, texturas de uma camada figurativa expostas contra uma imaginação topográfica que as sensibilidades masculinas e nómadas enquadravam. Os retalhos figurativos (e narrativos) que assim se cerziam, engrossavam uma prática social que colocava a experiência íntima do lugar pelo corpo feminino como refúgio imagético de uma sexualidade reprimida. Os modos fluidos de habitação do espaço por parte da mulher eram, deste modo, entrincheirados por complexos sistemas de significação que, como a paisagem, faziam tábua rasa da possibilidade de colocação de limites em qualquer jardim secreto. Mais, aqueles faziam tábua rasa da possibilidade de alocação dos espaços marginais da vivência implicados como sempre estiveram com as múltiplas digressões pelos territórios não cartografados da arquitectura emocional. A mobilização imaginária desses territórios, mais ou menos implicada nas jornadas da memória cultural, far-se-ia tendo em conta os sofisticados complexos de símbolos prospecto-refúgio que a ideia de paisagem veiculava nomeadamente pelo trabalho das artes e da literatura. Não obstante, as superfícies de exploração que o sujeito feminino ia definindo em paralelo com os movimentos de exploração da terra pelo sujeito masculino, requerendo outras cartografias (que não a prospectiva) e outras paisagens (que não as imperiais), requeriam ainda a mobilização dos itinerários corporais dispostos pelas múltiplas fisiologias da paixão e dos afectos (Bruno, 2002). E isto, como forma de retratar um traumático encontro entre sexualidades forçadamente diferentes que a moderna epistemologia enfatizou e que a ideia de paisagem cristalizava.

Enquanto experiência estética, a paisagem encontra-se directamente relacionada com uma prática e com uma experiência específica do espaço, uma experiência que é profundamente mediada pela imagética proporcionada pela arte ocidental. Esta, por seu

[122] O significado simbólico da casa e do espaço doméstico está a ser vivamente questionado na actualidade, nomeadamente pelo trabalho de autoras que como bell hooks (1990) que apresentam o ambiente doméstico como arena de resistência.

turno, incorpora das mais variadas maneiras um universo de sinais e símbolos presos a referenciais tidos como originários. Neste contexto, o recurso crítico à teoria de Appleton,[123] funciona como um referencial possível para a análise de uma dimensão específica da paisagem; a dimensão do prospecto-refúgio na sua relação com a generificação do espaço pela cultura moderna. Enquanto comportamento culturalmente desenvolvido, a resposta estética à paisagem efectiva-se tendo em conta a acção de conjuntos específicos de sinais-símbolos que remetem de um modo ou de outro para uma ideia de natureza.[124] Tal ideia tem inclusa a perspectivação territorial do prospecto-refúgio e a figuração bipolar dos mundos feminino e masculino. O quadro cultural em que se inscrevem determinado conjunto de reacções à paisagem relativamente padronizadas foi assim integrando as representações de sujeito, natureza e espaço que acompanharam os desenvolvimentos da ideia de paisagem na cultura ocidental.[125]

Testemunhando a mudança de relações entre o indivíduo e o ambiente físico, e uma alienação progressiva do primeiro em relação ao segundo (Gandy, 2003), as representações em paisagem acompanharam a emergência e afirmação dos movimentos artísticos, integrando representações de espaço marcadas pelo ênfase no sublime natural que marcara as tendências estéticas predominantes da paisagem como manifestação cultural que acompanhou a emergência e afirmação dos diversos movimentos românticos. Nestes, a experiência de paisagem é fortemente nutrida pelo simbolismo da natureza como prospecto-refúgio e da mulher como repositório de valores éticos e morais. Deste modo, se a satisfação estética experimentada na contemplação da paisagem não se explica, conforme postula o paradigma etológico de Dewey, como resultado da percepção espontânea de determinadas características da paisagem,[126] a actuação de atributos visíveis enquanto sinais-indicadores de condições favoráveis à sobrevivência veio a interferir no acto cognitivo de captar uma paisagem e de extrair uma sensação de prazer da sua experiência. Desafiando as convenções culturais pré-

[123] Baseada na assumpção de que as nossas reacções estéticas à paisagem são "inatas", só podendo ser activadas pela confrontação com sinais-símbolos cuja apreensão espontânea remeta para os mecanismos de percepção do ambiente natural.

[124] Uma ideia de primeira natureza ou natureza primordial como construção social que proporciona base de autoridade para toda uma linguagem de domínio (a ideia da realidade humana dominada por "Natureza"). Mas uma ideia que tem ainda subjacente a missão de disciplinar a própria "natureza".

[125] Reacções definidas por tradições e categorias estéticas na sua relação com as práticas e vivências do território em cada momento.

[126] Uma vez que a própria percepção da paisagem é informada culturalmente e neste sentido não é *inborn*.

modernas, a ideia moderna de paisagem e o processo através do qual um género de pintura era elevado a retrato de um "cenário natural", envolveu uma valoração estética do território por meio de colonização pictórica a que se associava a motivação do prazer sensual e da beleza (Cosgrove, 1998). Esta mesma valoração do território e a sua representação, frequentemente resultado dos esboços efectuados durante expedições ao exterior dos núcleos urbanos e a lugares distantes e desconhecidos, envolvia segundo Andrews (1999), dois tipos de paisagens "elevadas": a pastoral e a heróica. Classificados como tipos elevados de paisagem estes não retratavam vistas reais no sentido pleno, mas asseguravam o sentimento do belo e do sublime integrando as faculdades sensoriais e a imaginação.

Re-equacionada no período moderno como objecto de experiência estética, a ideia de paisagem integrou as novas categorias que definiam o sistema codificado ocidental estabelecido para os objectos estéticos nos alvores do século XVIII. Dentro deste sistema, as categorias do belo e do sublime, entendidas como características da "razão pura" determinantes para a consolidação do pensamento racional, estruturaram toda uma ética formalista para a interpretação da resposta estética ao território. Uma ética que, seguindo os postulados kantianos encontrava no "gosto", emergindo da vida intelectual mais do que dos sentidos, a faculdade maior para o julgamento da ilustração sensível das ideias morais. Inevitavelmente, estas categorias tornaram-se pilares para o desenvolvimento da ideia de paisagem pois a elas era associado "o supremo poder da mente" (Goldthwait, 1991: 35) e uma doutrina de "satisfação desinteressada" sobre a possessão visual da terra.

Uma espécie de "integridade espiritual" (Goldthwait, 1991) parecia objectivar-se através das imagens de paisagem, as quais proporcionavam a imersão do observador em "ambientes naturais" através de estruturas composicionais em que o espaço de representação inspirava sentimentos profundos pela alusão à solidão ou a uma vida selvagem primordial.

Não obstante, desde o Renascimento, todas as arcádias celebradas pela ideia de paisagem (primitivas ou pastorais) eram possessão das elites, os senhores da terra, (Schama, 1995), pelo que uma moral críptica anexada à ideia de paisagem viu-se enredada nas teias dos lugares saturados de memória dos grupos dominantes e na exaltação de um sentido de lugar como plágio do *genius loci* das antigas mitologias.

Pedra angular para as sensibilidades românticas, a perseguição de um sentido de lugar transcendental, a captação de um *genius loci*, configurava o modo de aceder a uma experiência "superior" da paisagem; a experiência estética da terra balizada por códigos e convenções artísticos que alegadamente exprimiam o carácter das sensibilidades culturalmente educadas. Neste quadro, o posterior encorajamento por parte das elites e dos grupos liberais à criação de parques naturais e a abertura dos seus próprios parques e jardins à visita pública configurou um modo de enfatizar a ideia de que a primeira arcádia verdadeiramente popular foi criada no seio da propriedade real por uma aristocracia empenhada em possibilitar uma "academia de sensibilidade ao ar livre" (Schama, 1995: 546). A definição dos limites das suas reservas de caça tanto como a exaltação do valor espiritual das florestas profundas e enigmáticas, integraram uma ideologia de possessão da terra que foi adoptada pelos românticos como guardiões do espírito humano e da natureza. Como forma de escapar às teias de uma ordem burguesa e burocrata que a urbe reflectia, a redescoberta da natureza como lugar de calma e solidão exprimia-se pela exaltação do espírito de lugares em que a presença vegetal reanimava os valores dos estados imperiais. Donde a reinvenção da floresta como reserva moral e do espírito, reanimando antigos cultos associados à veneração dos deuses protectores das árvores, dada ainda a importância económica das superfícies florestais para os impérios[127]. Tornadas mais arbóreas do que pastorais, as paisagens arcadianas foram apropriadas pelos românticos (boémios urbanos), debruçados sobre o único livro que contava – o "livro da natureza" (Daniels, 1997). Implicados com a viagem e instrução como formas de alcançar a elevação moral e espiritual, estes encontravam as fontes de verdade e conhecimento na ideia de natureza, pelo que o

[127] Acompanhando a ideia de um progressivo desenvolvimento da história que ocorria sob efeito da expansão (tida como "natural") da "cultura" e "civilização" sobre o espaço "natural", a ideia de paisagem é, em grande medida, resultado dos projectos imperiais modernos no seu movimento de expansão no espaço "exterior", como modo de avançar no tempo. Neste sentido, o prospecto que abre a vista para o território dominado não representa unicamente uma cena espacial pois este dirige o observador para um mundo projectado (um futuro projectado de "desenvolvimento" e exploração). Dentro dele, uma muito específica semiótica da paisagem, que é a dos terrenos "externos" ou adjacentes que vão sendo "empurrados", mas que, paralelamente, representam uma espécie de essência intocada para a "civilização", associa-se a outra semiótica da paisagem também ela muito específica. É a semiótica dos terrenos "interiores" ou "internos", aqueles que estão colocados aquém-fronteiras, as paisagens domésticas das nações e das metrópoles. A paisagem como sistema de sinais ilustra este duplo movimento; a representação dos territórios do Outro sob os quais os impérios avançam e a recodificação dos territórios domésticos, a "natureza" do centro imperial. Esta recodificação operou-se em grande medida através da simbologia e iconografia florestal, dos rios e das montanhas, nomeadamente pelo modo como memória e mitologia se articulavam em torno destes elementos por forma a despoletar reacções emotivas relativamente a lugares particulares.

espírito de lugar se alcançava pela comunhão com os seus elementos. Constituindo as paisagens de floresta e montanha alguns dos exemplos mais ilustrativos das suas sensibilidades contemplativas, assim como o sentido de lugar para o herói trágico que a literatura explorava, tais modelos representacionais desprendiam-se em grande medida dos ritos românticos de aproximação à natureza.[128]

Evidenciando um tratamento particular e uma reacção cultural ao alargamento das geografias imaginárias potenciado pelas conquistas imperiais, a exaltação da ideia de Infinito como categoria estética romântica, exprimia-se pelas representações de paisagem em que à ideia de natureza selvagem se acrescentavam novas referências. A par da celebração do espírito da floresta e da montanha, a representação do deserto e a incorporação da figura do eremita configurava um modo de ouvir a voz da natureza e da sua geologia, funcionando a metáfora da erosão como poderosa alusão à obstinação com a temporalidade que marcou as sensibilidades moderna (Daniels, 1997). Remetendo para a visita turística como indicador de elevação social, a floresta e o parque associavam-se às conotações alusivas a uma *promenade solitaire* que a imagética relativa ao deserto enfatizava como forma de exprimir a acção cultural dos guardiões da vida selvagem (os românticos) e suas paixões pelo local e único. Paralelamente, pinturas retratando monumentais quedas de água e a escuridão de espaços impenetráveis em que a vegetação ocupava o conjunto do enquadramento, reflectiam o "poder da natureza" no seu apelo aos sentidos "iluminados" pela Razão. Nestas construções pictóricas, a figura humana, quando aparecia, era dissolvida ou miniaturizada, chegando mesmo a desaparecer na magnificência das fantásticas manifestações de uma primeira natureza divinizada.[129] O próprio naturalismo parecia oferecer uma espécie de lição espiritual

[128] Com grande impacto no movimento romântico, a história cultural da floresta alemã é eloquentemente explorada na obra de Panofsky (1993). O poderoso impacto do simbolismo florestal no imaginário romântico oitocentista encontra uma das suas mais representativas expressões na figura de Caspar David Friedrich, em torno da qual se condensou toda uma iconografia da paisagem que põe em relação as ideias do sagrado, pátria e floresta. Para uma discussão mais aprofundada desta temática consultar a obra de Joseph Leo Koerner (1990).

[129] Como mostra James Heffernan (1985), o "reflexo" assumiu papel determinante nas representações românticas de paisagem, assim como na recriação, pelos românticos, dessas mesmas representações. Donde a ênfase na representação e iconografia de superficies aquosas e de reflexão como os lagos, por se acreditar que a reflexão exibia a Natureza representando-se a si mesma para si mesma, ostentando uma identidade do Real e do Imaginário que certificava a realidade das próprias imagens. Como retórica de certificação do Real, a representação de tais superfícies, como de rios e quedas de água, associava-se ao desejo de objectividade e transparência puras, a uma tentativa de aproximação à "verdade" de uma Natureza idealizada e transcendental.

para o observador, uma lição que era pautada por códigos estéticos determinados dando a ilusão de uma perspectiva una sobre porções particulares do espaço terrestre .

Paralelamente, o retratar da vida campestre desenvolvia-se apelando a uma segunda natureza modelada pela cultura, pelo cuidado da terra. Estes tipos de cenas e temas rurais retratavam o idílio pastoral e o pitoresco da aldeia, isto, através de um simbolismo que se densificava e que articulava os novos mecanismos iconográficos dispostos num novo aparato simbólico. Nutridos pelos códigos e convenções estéticas setecentistas, os novos sistemas simbólicos e iconográficos inscreviam-se, segundo Andrews (1999), numa tradição pictórica alicerçada em dois grandes pólos. Por um lado, a representação de motivos naturais organizados numa composição de "vistas", na qual se especializaram um conjunto de técnicas e tecnologias da visão responsáveis pela transformação da Europa rural em paisagem. Por outro lado, a representação de motivos de ambiente urbano organizados também eles numa composição de "vistas". Esta última, foi-se desenvolvendo através de diversas técnicas culminando em meados do século XVIII com os apelos do *vedutismo*, o qual, como veremos, contribuiria significativamente para a difusão da experiência de paisagem. De uma maneira ou de outra, tentavam harmonizar-se para apresentação pública os sentimentos conflitivos relativos à coexistência do "selvagem" e do "civilizado", enfatizando-se uma tensão entre cultura como civilização e natureza como barbárie.

Integrando as batalhas culturais entre as ideias de homem selvagem e homem civilizado, uma arcádia primitiva e uma arcádia virgiliana, florestas selvagens e parques urbanos, as práticas de representação em paisagem (da pintura ao desenho de paisagem) configuravam já, em meados do século XVIII, o domínio do gosto e do conhecimento sobre o arranjo da terra. A arte de tornar belo o território configurou um dos desígnios dos estados imperiais, uma forma activa de colonização cultural que determinou uma específica espacialidade; a panaceia do idílio rural (a pátria rural) e dos parques do prazer e fantasia povoados de ruínas e relíquias, como antídotos para a vida movimentada da cidade.[130] Por isso, circulando nas mais variadas formas, como pinturas ou ilustrações, nas narrativas de viagem, ou servindo de apoio a material topográfico, a

[130] Como salienta W. J. T. Mitchell (2002: 19), "(o)s impérios tinham um modo de alcançar os seus fins, deixando para trás as suas paisagens como relíquias e ruínas." Para uma discussão da valorização romântica das ruínas na sua relação com a experiência de paisagem consultar ainda a obra de Jay Appleton (1996).

veduta italiana funcionou como incarnação de uma superfície de observação particular a qual respondia a uma sentimentalidade histórica que reunia sob o mesmo enquadramento referências góticas e palladianas. Denotando o interesse crescente nas formas arquitectónicas, tais representações do espaço surgiam como categoria estética autónoma, responsável pela alimentação de toda uma tradição imagística ligada ao culto da cidade; a espacialidade epifânica do homem civilizado.[131] Neste contexto, os diferentes códigos usados para a descrição da cidade pela exploração da *veduta* [132] assentavam na ideia de cenário, na representação de um palco onde era narrado o drama humano (Bruno, 2002). Transferiam-se assim os códigos da representação em paisagem de "cenas naturais" para o ambiente urbano, enfatizando-se a textura táctil do lugar, pela dramatização das vistas. O desenvolvimento desta tradição veio incorporar a vertente mais cartográfica para a descrição da cidade, anexando outros códigos de representação e criando mapas imaginários com diferentes pontos de vista. Traduzido para o terreno visual popular, o vedutismo apresentava-se como uma espécie de montagem do imaginário geográfico ocidental. Também aqui o mito funcionava como um verdadeiro arquivo da memória para activação de um espírito dos lugares. Integrando rigor e ficção, estas vistas urbanas articulavam-se em função do próprio dualismo cidade/campo veiculado pelas representações em paisagem.

O percurso de construção de um imaginário ocidental pela integração daquele dualismo configurou toda uma viagem de aproximação ao horizonte de afirmação dos mitos fundadores da "revelação" do mundo ocidental e da conquista do Outro. Dentro destes mitos, a ideia de paisagem tem o papel de uma espécie de jardim do imaginário ocidental, representação que se insinuou através da "mentira da terra" (Schama,1995). O

---

[131] Directamente associada à questão urbana e ao culto da cidade está a questão da construção social da natureza. Como processos de reconstituição da relação entre os seres humanos e o mundo material, o processo urbano e de urbanização são processos de reconstituição da prática social. Subjacente a estes processos encontra-se a diferenciação histórica e geográfica de cidade/campo concretizada com o advento das sociedades capitalistas. Desde este ponto, desenhou-se um processo de separação de natureza e cultura (uma unidade de opostos), em resultado de uma perspectivação da "natureza" através da experiência histórico-geográfica do urbano. A obra de Kenneth Olwig, *Nature's Ideological Landscape* (1984) enfatiza o moderno processo de abstracção da natureza como concomitante ao movimento de urbanização.

[132] Usada para a descrição da cidade, a *veduta* italiana é uma tecnologia visual que evoluiu sob o efeito de uma explosão da imagística urbana e do furor geográfico das grandes explorações. Neste sentido, ela é inseparável da história e evolução de uma cultura de movimento e de viagem que se afirmou durante o período moderno. Através desta tecnologia visual mobilizada para obter uma representação cenográfica da cidade, procedeu-se à transferência dos códigos de pintura da paisagem para o retratar do ambiente urbano. Este é um género de pintura de vistas que foi popularizado durante os séculos XVII e XVIII. O retrabalhar da representação topográfica pela *veduta* associou-se ao desenvolvimento de uma dramatização narrativa das vistas.

modelo pitoresco constituiu, neste quadro, mais uma estratégia de definição das fronteiras do mundo moderno metropolitano em que os limites entre o passado e o presente, natureza e domesticidade colidem. Os muros densamente apetrechados daquela construção, a paisagem como jardim-natureza do imaginário ocidental, foram crescendo com a conquista dos territórios periféricos das cidades (a vida selvagem do subúrbio), a par da conquista dos territórios coloniais e da definição das reservas naturais pelas potências imperiais e pelos estados-nação. Portanto, o domínio da definição material das simbologias do prospecto e do refúgio retratados em paisagem pela pintura. À conquista do território procedia a sua esteticização e narrativização, por forma a construir um quadro de inteligibilidade que a experiência de paisagem reforçava. Aqui, a estética pitoresca permitia a criação de uma "heterotopia microcósmica" (Bruno, 2002), em que o espaço era captado em fragmentos (do mundo fabricado ou "natural") e reconfigurado numa nova construção[133]. A viagem através desses fragmentos do espaço organizados em complexas construções para o prazer de visualização, facultava ao observador uma colecção de mundos do conhecimento em que diferentes topografias articulavam um diálogo intertexual sobre a terra e os seus variados componentes.

Explorado sobejamente em diversos materiais, o modelo pitoresco foi progressivamente convertendo as representações em paisagem como "cenários naturais", em experiências iconográficas domésticas. Neste contexto, a obsessão com a fidelidade naturalista exponenciada pelos diversos movimentos românticos na Europa teve como resultado o desenvolvimento do efeito "janela de enquadramento", uma mediação entre o mundo interior doméstico urbano e o mundo exterior "natural" (Andrews, 1999). Representado metonimicamente em imagens de paisagem pintadas e impressas, este mundo emoldurado/enquadrado difundiu-se avidamente em finais do século XVIII e no século XIX, acompanhando o fulgor relativamente à ideia de viagem e de conhecimento do mundo, enfatizada pelos mentores iluministas do planeamento. E

[133] A construção de mundos imaginários com recurso a diferentes tecnologias visuais e à estética pitoresca na sua relação com as culturas do movimento e do turismo, é ainda explorada por Malcolm Andrews (1999) que enfatiza as mudanças de percepção do ambiente natural e construído. A anterior referência à alusão de Simon Schama ao trabalho das representações de paisagem que põe em jogo a "mentira da terra", deve ser compreendida neste quadro interpretativo em que as tecnologias visuais são tidas como propiciadoras da construção de um imaginário geográfico moderno. Isto, num contexto em que tanto a estética do pitoresco como a estética do sublime contribuíram para a consolidação desse imaginário.

se, durante o século XVIII, se avançava a noção de que o movimento e a viagem expandiam o universo individual do sujeito, isto acontecia num momento em que a experiência geográfica se tornava a experiência do sentido de lugar e de porções de espaço portadoras de um espírito ou sentimento. Isto conduziu a uma crescente dramatização do lugar, quando, paralelamente, a representação da paisagem se tornava cada vez mais esteticizada. Perspectivados como formas de estímulo físico que competiam para o conhecimento do mundo, o movimento e a viagem encontravam-se na base do "impulso geográfico" moderno, tendo sido apropriados pela estética pitoresca (Bruno, 2002). Funcionando como registo visual e turístico de paisagens celebradas pelas ideologias da pátria e do império e proporcionando vislumbres das possibilidades que captavam a experiência estética e o drama do lugar, o efeito janela de enquadramento explorado pelo movimento pitoresco configurava um abraço panorâmico ao território, colocando o espectador num ponto de vista privilegiado. Não obstante, de acordo com Giuliana Bruno (2002: 200), o modelo "pitoresco produziu um impacto real na modernidade, não apenas como moderna visão mas como moderna espacialidade – uma forma de mobilização que permitiu a afirmação dos prazeres femininos do *transito*".

De facto, se o passeio no jardim teria aberto a emoção das culturas de viagem para o sujeito feminino,[134] a estética pitoresca permitia aprofundar uma espacialidade em que o corpo feminino deixava subterraneamente de ser um objecto passivo (e penetrável) para se tornar actor de uma mobilização espacial intersubjectiva. Participando na formação das "epistemologias hápticas" (Bruno, 2002), relativas a um conhecimento táctil e multisensorial do espaço, o sentido e a sensibilidade do pitoresco incorporam a actividade do prazer assim como uma textura de afectos que denunciam a entrada do corpo feminino na produção das modernas espacialidades. Em grande medida, o movimento pitoresco marcou a afirmação de um corpo espectatorial feminino que se definiu com a posta em prática das viagens pelos "jardins do prazer" ou jardins secretos seiscentistas. Intrinsecamente envolvida com a subjectividade feminina, a estética pitoresca configura o domínio do corpo feminino como terreno factual de construção do jardim, pois, como salienta Sylvia Lavin (1995), este é construído imageticamente como um "espaço pleno". Apresentado por Lavin (1995: 22) como "espaço penetrável dos

[134] Abrindo a possibilidade de obter prazer e de participar na formação de um conhecimento háptico (multisensorial) do espaço.

prazeres (feito de) tecidos de desejo", o jardim pitoresco é percebido como um espaço reprimido que articula a subjectividade feminina de forma complexa. Remetendo para a mudança de pontos de vista que transforma o objecto retratado, o modelo pitoresco convida a uma diferente teorização da paisagem quando perspectivado na sua relação com a subjectividade feminina. Isto porque, pode vislumbrar-se nela a mudança da paisagem "de um objecto da observação – um corpo para ser penetrado por um olho (fálico) – para um diferente (espaço), um espaço geopsíquico visor, um espaço que não exclui ou marginaliza o feminino mas antes que o afirma" (Bruno, 2002: 199-200).

No seu conjunto, o movimento pitoresco desenvolveu inúmeros dispositivos para visualização da espaço. Sendo frequentemente referenciado como uma arte da paisagem este movimento foi nutrido por uma tradição imagética em que um conjunto de composições pictóricas eram criadas e organizadas em composição para prazer ou fruição estéticos. Não obstante, a integração do modelo pitoresco numa superfície de visualização profundamente generificada, veio a transformá-lo numa expressão masculinista dos códigos paisagísticos de representação, em que a pintura de paisagem era integrada em composições que se estruturavam de acordo com a ideia de que "a natureza devia ser experimentada na forma e modelo de uma vista e, como a pintura, deveria ser perspectivada como uma inexorável narrativa visual" (Bruno, 2002: 193). Composto por uma série de retratos, (frequentemente reunidos por associação) o modelo pitoresco era construído cenograficamente, usando-se truques de perspectiva como modo de realçar a composição da paisagem e o seu modo de recepção. Fomentando a espectacularização da paisagem este movimento, cujas origens se situam entre a arte clássica e romântica e orientado para "o objecto que merecia ser retratado", foi articulado em diferentes contextos culturais envolvendo uma complexa noção de "gosto" na estética da paisagem e do turismo (Hunt, 1997).

De facto, como uma estética da paisagem, o pitoresco incluiu a cultura turística, pois a actividade de visualização do espaço tinha associado os passeios ou "jornadas pitorescas", através de espaços que se recriavam com aparelhos de visualização como o *Claude Glass*. Concomitantemente, o desenho dos jardins pitorescos enfatizava a recriação do espaço pois através deles sedimentava-se a ideia de natureza como artefacto cultural, o produto de um prazer estético cultivado que as artes do desenho e da jardinagem aperfeiçoavam, perspectivadas como "artes do espírito". Espaço

culturalmente construído e objecto de vistas mediadas, a paisagem é integrada numa forma de visualidade e estética modernas participando, na transformação cultural da terra em experiência estética. Daqui se consolidava progressivamente o ciclo de mediação da terra pela cultura moderna e, em contra-ponto ao movimento pitoresco, outros movimentos desenvolviam uma abordagem mais factual ao espaço. Tais modelos viriam a culminar com a tradição realista do século XIX e com a tentativa de representação "rigorosa" da terra. De facto, se a motivação do viajante pitoresco era a expectativa de novas vistas-cenas, a divisão do território em "porções para retratar" concretizava os objectivos de representação "rigorosa" da terra perseguida por aqueles que se dedicavam à sua "exacta" inventariação. Efectuando uma espécie de inventário sobre cada porção do território retratado, os temas e mecanismos de representação que o realismo apurava iam aumentando o catálogo dos lugares retratados em paisagem. Produzindo uma pluralidade de formas de representação em paisagem estes dois tipos de abordagem ao território interagiam.

Transformada a paisagem em objecto de experiência estética, a difusão desta experiência é assegurada nos alvores do século XIX pelos diversos meios e tecnologias de representação que reflectiam novas experiências de espaço e lugar associadas ao sentido de movimento que se apoderava dos indivíduos com o desenvolvimento das sociedades industriais e urbanas. Diversas sensibilidades iam-se ocupando da exploração da experiência moderna de blocos renovados de espaço-tempo radicalizados pelos modos de vida urbanos e exponenciados pelo desenvolvimento dos transportes e comunicações. O incremento das modernas espacialidades proporcionadas por um "olho viajante mecanizado" e especializado na tarefa de captar vistas afirmava-se como resultado de uma espécie de contaminação cultural pela prática e filosofia geográficas que se iam desenvolvendo. A própria tarefa de "captar vistas" era popularizada pela divulgação de narrativas de viagem, livros históricos, pintura histórica e de ruínas arquitectónicas (Boyer, 1994). Juntamente com a organização de visitas a museus e com a aparatosa apresentação de exposições que objectivavam o "mundo em exibição" (Gregory, 1998), também o estudo de mapas e planos de cidades proporcionava modos de viajar através do tempo e do espaço, os quais ajudavam a perceber e a construir um retrato do mundo moderno aos olhos do um autor ocidental. Tais geografias imaginativas afirmavam-se como meios através dos quais o observador moderno

organizava a sua mente e a sua memória visual. Nesta organização colectiva da memória visual, nesta reorganização colectiva da percepção, a ideia da viagem e da descoberta da face da terra albergava um sentido de "cosmética da superfície terrestre" (Boyer, 1994) denotado pela esteticização do território inerente à experiência moderna de paisagem. Tal experiência viu-se potenciada pela difusão dos panoramas e dioramas que proporcionavam uma variedade de imagens tridimensionais pensadas para accionar a sensação de mobilidade espácio-temporal. Tendo subjacente o acto de retratar o mundo pelas formas miméticas de representação, estas imagens ofereciam ao observador uma complexa ilusão de lugar. Mobilizado por tais visões, o observador experimentava a sensação de ser transportado para lugares distantes e, deste modo, tais superfícies espaciais miméticas despoletavam a sensação de participação naquela realidade física, pelo efeito de uma viagem virtual.

Integrando a relação entre condições materiais e a construção de sentido de lugar, a ideia de paisagem circulava, veiculando uma ordem de conhecimento cuja estrutura significante reflectia a mediação do espaço por poderosas narrativas culturais que as tecnologias "autentificavam". Através dela cristalizavam-se uma série de políticas de pertença e exclusão como efeito de relações de lugar auto-determinadas pelo sujeito do humanismo, produzindo-se paralelamente as categorias para o seu corpo (de verdade e conhecimento) e para os sinais da sua identidade (e poder). A construção de contextos para a visão e para a visualização, a criação de uma arena cultural para as representações visuais, incorporava assim uma tendência do pensamento ocidental moderno relativa ao lugar e à relacionalidade espacial. A espacialização de um imaginário ocidental pela cultura visual via-se, portanto, implicada na construção de categorias epistémicas que pelo trabalho de diferentes ordens de conhecimento reflectiam as relações sociais materializadas no espaço. Isto, num contexto em que o desejo imperial de reconstituição do mundo em espaços circunscritos para controlo e exibição, funcionava como uma dramática (e traumática) extensão de um processo de afirmação da soberania do sujeito (do humanismo).

Neste contexto, a criação de jardins botânicos e zoológicos no ambiente urbano transferia para a cidade os elementos de uma arcádia primitiva fazendo com que o exótico e o selvagem fossem enquadrados factualmente como *locus amoenos* ou como refúgios de prazer e diversão (Schama, 1995). Integrando novas representações em que

o exotismo era resgatado para uma domesticidade confortável (ao espectador), a componente relacional do espaço via-se redimensionada pelo tratamento pitoresco que era dado à ornamentação dos espaços de exibição. A inscrição na paisagem dos "palácios de cristal", que albergavam as espécies mais variadas obtidas sob a égide de um paternalismo autocrático, afastava a concepção de coproduçao do mundo pela natureza e cultura para fora dos limites da inteligibilidade ocidental. Como testemunhos de uma "eloquente" domesticação da arcádia selvagem pela arcádia civilizada, os jardins do prazer e os parques de diversão públicos espalhados pela Europa metropolitana apresentavam edifícios projectados com o intuito de reproduzir micro-ambientes tropicais cuja tecnologia exponenciava a aparência de autenticidade dos objectos dispostos. Fomentando a pseudo-naturalização das paisagens selvagens num ambiente burguês oitocentista e imperial, a exploração destes aparatos expositivos incluía a exibição de "selvagens humanos" como exemplares de uma arcádia primitiva que as ciências se dedicavam a nomear e catalogar.

Se as estruturas de ferro e vidro que a indústria disponibilizava para albergar aqueles micro-universos do Outro funcionavam já como elementos de excitação de novas sensibilidades estéticas que descobriam os encantos do sublime tecnológico, elas funcionavam também como potenciadores da ilusão de um éden tecnologicamente produzido que a cidade incorporava. Isto nos centros metropolitanos. Nos territórios colonizados, a erradicação dos "indígenas" dos espaços em que habitavam, com o objectivo de delimitação de áreas protegidas (as reservas naturais) para fruição do sujeito civilizado, era prática comum (Cosgrove, 2003). Aprisionado pela ideia de paisagem, cativo da sua experiência estética, o sujeito moderno ocidental forçaria o mito aos limites da sua praticabilidade material; a construção de um cenário natural em espaço aberto com presenças e ausências lapidares. Produzidas por uma visão unificada que instrumentalizava a paisagem factual (e os seus habitantes) em nome de uma autenticidade da natureza, tais utopias oitocentistas acompanhavam um movimento de transformação da terra que se operava em resultado do capitalismo e da agricultura industrial. Se a liberdade criativa dos projectistas e desenhadores produzia heróicas arcádias nos territórios de além mar assim como na *polis* moderna, isto promoveu um contínuo fluxo de revitalização de uma série de mitos que sobreviveram na memória moderna pela arte da paisagem. Através da ideia de paisagem, experimentaram-se

estruturas de subjectividade que encontravam na ideia de ambiente selvagem ou cultivado, no descanso bucólico ou na *fête champêstre*, elementos de espacialização de estados psíquicos que excluíam a múltipla habitação do lugar por corpos fragmentados e descontínuos, pondo de lado dimensões cruciais da relacionalidade de lugar e a conexão entre constituição material e subjectividades psíquicas. Arte e território configuravam, assim, uma controversa arena de legitimação de políticas de representação hegemónicas que se iam consolidando pela acção consentânea de projectos imperiais e movimentos nacionalistas. Como a apropriação da ideia de paisagem por estes movimentos veio a servir como forma de auto-legitimação da terra, no quadro dos modernos mapas políticos, é questão que discutiremos seguidamente.

2.2. Geografias imaginárias e a narrativização do território: representações de paisagem, identidade e nação

"Mas qual poderia ser a relação para a identidade provincial ou de estado quando já não havia monarca ou senhor, e, como tal, já não havia um corpo preparado para investir os símbolos da identidade comunal?"
Ann Jensen Adams, 2002

Vector fundamental do discurso visual sobre o projecto europeu de exploração e definição política de territórios, a ideia de paisagem articulou toda uma iconografia sintetizada em retratos de viagem que se foi organizando no decorrer do período moderno. Constituindo um poderoso arquivo imagético, as representações em paisagem afirmavam-se como uma espécie de diários espácio-visuais, participando numa dinâmica inter-textual de mapeamento do território transformado em objecto pictórico. Como teríamos já referido, a ideia de paisagem viu-se transformada em grande medida com base nas representações em pintura de porções de território, as quais foram sendo cada vez mais desenvolvidas tanto no que respeita aos motivos iconográficos como na natureza das composições. E isto, até ao ponto em que a paisagem se tornou ela própria num género artístico e numa experiência estética (a experiência de contemplação da terra). O desenvolvimento desde o Renascimento das artes da paisagem foi materializando um imaginário geográfico responsável pela produção das modernas espacialidades, um imaginário nutrido pela ideia do Eu (ocidental) e do Outro (não-ocidental) que uma metanarrativa cultural legitimava. Como sistema de significação, a paisagem difundia uma construção cultural que objectivava o lugar do sujeito e do objecto, da Europa e do Outro, dentro dessa metanarrativa total. Por isso, importa agora orientar o percurso de indagação deste estudo para a tentativa de compreensão de como se procedeu à apropriação da ideia de paisagem pelos projectos de construção dos estados-nação. Ou, posto de outro modo, tentar mostrar como a ideia de paisagem não foi apenas apropriada pelos projectos nacionalistas, antes, ela própria resulta também, e em grande medida, desses projectos, na sua relação com os projectos imperiais.

A questão de base que move este subcapítulo, é, pois, a tentativa de compreensão de como, através dos projectos nacionalistas, se revigorou a força cultural da paisagem. O

objectivo é o de apresentar alguns dos elementos centrais da problemática em torno da qual levitam as discussões sobre a incorporação das ideologias do estado-nação na ideia de paisagem. Mais, tentaremos também mostrar, como, através dessa ideia, se vivificou o sentido de identidade nacional. E isto dentro de uma perspectiva particular que abraçamos desde o início do presente capítulo: a participação da paisagem num ciclo de mediação do território pela cultura moderna.

Integrando uma construção particular da Europa, definida com base em estereótipos regionais entendidos como produtos dos grandes projectos de exploração inter-continental, a paisagem assumiu-se no período moderno como interpretação pictórica da suposta natureza essencial de cada região. E isto, através da tarefa mimética da representação e do desenvolvimento da ideia de um ponto de vista universal.[135] Com base neste ponto de vista (um ponto de vista privilegiado sobre a terra – *vantage point*), diversas tecnologias visuais especializaram-se na produção de imagens de um território que a cartografia foi reunindo num atlas universal. O desenvolvimento das artes e tecnologias da visão e representação estruturou as orientações cardinais de atribuição de sentido aos lugares captados pelo "autor ocidental" e redispostos "em paisagem" na superfície isotrópica do plano (num espaço abstracto). Tais orientações foram igualmente estruturadas por narrativas espácio-temporais cuja expressão se encontra na literatura e na poesia, no teatro ou na música, entre outros médiuns de difusão e contaminação cultural. Concomitantemente, a representação de vistas, transportando os códigos da paisagem como género artístico independente, tinha subjacente o posicionamento exterior do observador e a deslocação ontológica do sujeito relativamente ao seu lugar na "natureza" (Jay, 1998). Tal posicionamento optimizava o retratar do lugar do Outro no espaço narrativizado inventariado em cada viagem pelos diferentes exploradores culturais.[136]

Constituindo um poderoso arquivo cultural, as representações em paisagem afirmaram-se como elementos decisivos na construção e disseminação de complexas

[135] A discussão substanciada de Michael Taussig (1998) em torno das relações entre mimese e alteridade permite compreender a facultade mimética como "natureza usada pela cultura para criar uma segunda natureza" (Taussig, 2002: 342). A importância da ideia de segunda natureza apresentada pelo autor prende-se com a sua dimensão de corporização dos mundos da fantasia, dentro dos quais entronca o próprio desejo de um ponto de vista universal.

[136] O processo de narrativização do espaço, integrava a descrição da experiência do explorador cultural, assim como o mapeamento do espaço por si efectuado (com base nessa experiência).

geografias imaginárias. Tais imagens de território, refere Edward Said (1978), reflectem a posicionalidade do sujeito (ocidental), sendo animadas pela fantasia e pelo desejo do seu autor. Isto levou a que frequentemente os lugares fossem imbuídos de valor figurativo e as paisagens antropomorfizadas. Estes valores figurativos participaram na produção da alteridade, assim como na própria formação da identidade do sujeito observador e do objecto observado, nomeadamente pela dramatização da distância e da diferença. Fazendo parte e alimentando uma superfície espectatorial, entendida por Gillian Rose (1993) como um modo distanciado de exercer autoridade sobre o espaço, estes modos de representação contribuíram para a estruturação daquilo que Martin Heidegger designara pelo moderno retrato-mundo (a conversão do mundo em retrato).[137] Circulando em suporte material embora resultantes da mente criativa de um autor ocidental, as geografias imaginativas responsáveis pela disseminação do imaginário cultural ocidental, foram sendo sedimentadas ao longo do tempo, formando um arquivo internamente estruturado e que se foi auto-reforçando (Gregory, 2000i). Entrava-se, deste modo, num complexo processo de narrativização do território e de esteticização da paisagem que os discursos nacionalistas enfatizaram.

Retratando o lugar do Eu e do Outro, filtrado pelas lentes orientalistas da cultura ocidental, as representações em paisagem integraram a moderna visão do mundo, funcionando como poderosos elementos de inspiração para respectiva estruturação geopolítica do espaço. Nutrindo-se progressivamente destas representações, o ciclo de mediação do território pelas convenções modernas da cultura ocidental potenciou a transformação dos espaços físicos em conformidade com um manancial de referências pictóricas e literárias que se iam consolidando em resultado de uma produção social do espaço e da natureza. Paisagem como género de representação, imaginário geográfico e território físico constituíram-se, assim, como fontes de alimentação recíproca num movimento contínuo, assente sobre uma relação estreita e retroactiva entre representações de espaço e espaço factual.

Imbuída de significados estéticos assegurados pelas códigos desenvolvidos no seio de um ambiente social que fomentou a perspectivação do território como capital

[137] A crítica por parte deste filósofo à moderna visão do mundo (uma visão tecnológica alicerçada sobre os apelos do poder) associou-se à denuncia do efeito de distanciação entre sujeito e objecto. Por isso a sua análise da "idade do retrato-mundo" inclui uma poderosa crítica aos modos de representação que servem de alicerce da tradição do pensamento moderno cartesiano. Para uma leitura mais aprofundada sobre a crítica heideggeriana à moderna visão do mundo consultar a obra de David Michael Levin (1993).

cultural, a ideia de paisagem foi-se progressivamente consolidando com o desenvolvimento de complexas tecnologias visuais e com o desenvolvimento de géneros artísticos e literários que exaltavam as qualidades transcendentais dos elementos naturais. Tais significados, sobejamente cantados pela poesia e explorados pela pintura, exaltavam frequentemente um *genius loci* associado ao lugar que inspirava a representação. Mas a ideia de paisagem foi-se ainda consolidando em estreita relação com os projectos europeus de exploração e conquista do território e os projectos de construção dos estados-nação pelas potências imperiais.[138] Transformada em objecto estético, a paisagem tornou-se vector de experiências emotivas profundas e foi mobilizando poderosos sentidos de lugar. Aquilo que se tornava explícito no processo de construção de imagens de lugar que acompanhava a tarefa eurocêntrica de inventariação do território, era a afirmação de uma ideia de paisagem que vinha accionar a associação de grupos humanos a espaços físicos específicos.[139] Clarificando o papel ideológico da ideia de paisagem na sua relação com aqueles projectos, Elizabeth Helsinger (2002) defende que subjacente a uma estética da paisagem e à acção de apresentar e observar porções de território estava precisamente o acto de criar um sentido de identidade de lugar.

Entendida como forma de participação numa textura de identidade territorial exclusiva, a ideia de paisagem deslocou-se, segundo a autora, da representação da propriedade privada para os domínios públicos, na passagem do século XVIII para o século XIX, promovendo o sentido de identidade nacional. Com papel central nos debates filosóficos setecentistas em torno das questões estéticas, a ideia de paisagem modelou no período moderno a experiência subjectiva da terra (Bassin, 1997). O seu papel como uma expressão social de autoridade e propriedade num período de transição

[138] Com a construção dos estados modernos, o conhecimento do território encontrava-se ligado ao sentido de propriedade da monarquia sobre as suas possessões jurídicas. A emergência de um sector social que formou a burocracia do estado e a centralização do poder dinástico (sensivelmente a partir do século XV) trouxe consigo a busca de modos de representação do território que permitissem a função de administração. Neste contexto, a exploração do território e seus recursos não era unicamente uma faceta da política de conquista e expansão de além-mar, mas antes parte de uma tarefa de controlo e vigilância dos territórios "domésticos".

[139] O poder do estado moderno assenta em larga medida numa ligação territorial entre estado e nação. Não existindo concretamente no espaço, um estado tem poder soberano sobre um território particular, e, similarmente, uma nação não é um dado espacial arbitrário, tendo significado para um lugar particular – a terra-pátria. Neste sentido, estado e nação são constituídos através do lugar, uma territorialidade específica posta em curso pela modernidade e, dentro da qual, o domínio político de um espaço circunscrito assegura aos grupos a construção da uma específica organização social. Para uma discussão da habilidade de conter relações sociais como primeira função da territorialidade consultar a obra de David Sack (1997).

para o capitalismo, e, especificamente, nos seus estádios finais, associou-se a uma função ideológica de harmonização das relações sócio-ambientais pelo prazer visual (Cosgrove, 1998). Esta respondeu aos desígnios da definição territorial e de criação das estruturas políticas do "estado-nação".[140] Também para Don Mitchell (2000), o sentido de uma identidade nacional teria sido forjado nos confins da grande propriedade das elites europeias, de onde emanavam as representações em paisagem. Incluindo os desejos e visões do mundo de uma classe particular, tais imagens veiculavam os traços identitários de cada grupo, conforme eram entendidos pelas classes burguesas que plasmavam aspectos cruciais do conservadorismo aristocrático relativamente ao lugar particular de cada um no território. Assim entendida, a ideia de paisagem vinha cristalizar tais representações, assegurando que todos os grupos fossem por ela investidos. O significado de paisagem passou, então, a estar associado à classificação cívica do território e, inicialmente, às terras em torno das cidades definidas por fronteiras políticas.

Ao explorar o significado da ideia de paisagem na sua relação com os sistemas de valores oitocentistas e com a formação do estado-nação, Kenneth Olwig salienta que, posteriormente, "a legitimidade do direito para controlar o uso da terra e consequentemente a liderança comunal da nação foram 'naturalizados', de acordo com uma subtil redefinição da noção de natureza e nação em que as relações de propriedade em vez das relações de "sangue" passaram a ser as legítimas" (Olwig, 1993: 333). Neste sentido, a elevação icónica de paisagens nacionais específicas, promovidas por diversas correntes de nacionalismo romântico, podem ser lidas como extensões de um discurso moral que durante o século dezoito irradiou da Europa em grande medida através da arte e das representações em paisagem (Daniels, 1993). Se o Romantismo, funcionando como "expressão ideológica das relações sociais capitalistas e do urbanismo industrial" (Cosgrove, 1998: xxi), alimentou avidamente os discursos de paisagem em termos de uma utopia da visão e dos sentidos, isto aconteceu tanto como resposta a um encontro colonial que confrontou o "ocidental" com os enigmas ambientais dos mundos

[140] Não devemos esquecer que a estruturação dos modernos estados-nação integrou poderosas políticas de centralização territorial, pois o estado pré-moderno assentava em políticas altamente diferenciadas com diversas e específicas relações com o poder central. A criação das grandes regiões políticas e a reestruturação territorial fazem parte desta política de centralização do poder do estado durante o período moderno. Para uma discussão mais aprofundada sobre a criação das regiões com base numa política do "topo para a base" consultar o trabalho de Michael Keating (2003).

transoceânicos, como em resposta aos apelos do nacionalismo na sua tentativa de encontrar expressão artística e poética para a legitimação dos laços entre identidade e território.[141] E isto, em grande medida através das representações em paisagem.

O recurso à representação mimética, à expressão figurativa e à alusão iconográfica, como modo de reproduzir características "reais" da paisagem passíveis de articular determinadas relações sócio-ambientais, permitiu durante o século dezanove a divulgação das espacialidades da vida moderna de acordo com as fronteiras identitárias dos recém criados estados-nação (Green, 1977). Tais fronteiras identitárias encontravam na paisagem tema vital de exploração artística pelo seu poder de activar discursos morais em torno da ideia de lugar e indivíduo. Como poderoso sistema de significação que articulava relações específicas entre ser humano e ambiente físico, a ideia de paisagem foi nutrida pelas tecnologias e estruturas de produção e consumo das modernas espacialidades. De facto, se uma estética pitoresca, herdada da tradição setecentista,[142] agudizava uma sensibilidade cultural para a "arte da paisagem", esta seria exaustivamente celebrada pelos diversos trechos de representação das "paisagens nacionais", tendo em conta o contexto das representações do território nacional e dos territórios de além-mar dos diferentes impérios, e integrando o apelo sensual do Outro e do "exótico".

Entendida por W. J. T. Mitchell (2002: 10) como "o trabalho do sonho do imperialismo", a paisagem incorporou o sujeito universal e centrado do humanismo integrando no seu fabrico complexas relações de poder que fazem com que não deva circunscrever-se a sua interpretação crítica à formação social, atendendo exclusivamente ao vector de classe que opera neste sistema de significados. A paisagem como produção das classes dominantes e burguesas e como reflexo de um sistema de propriedades com origem no feudalismo, bem como a apropriação visual da terra como legado de um sistema de valores de transição para o capitalismo, viriam a integrar mecanismos bem

[141] É de salientar que a "unidade nacional ou a unidade moderna tornou-se a historicidade de um território e a territorialização de uma história" (Poulantzas, 1978: 81). Aquilo que se evidencia é precisamente o modo como as histórias de povos interligados foram espacializadas em territórios circunscritos tidos como produzidos naturalmente e não historicamente. Servindo para enraizar as histórias de indivíduos e grupos conectados em territórios separados, tais construções foram decisivas para a moderna "missão" de determinação de identidades.

[142] Uma estética que celebrava vistas neo-platónicas de beleza natural através dos desenhos de jardins e parques, assim como pela pintura e pelas artes cénicas.

mais complexos associados à generificação e à racialização do espaço.[143] Tais mecanismos encontram-se entretecidos nas teias de um poder imperial eurocêntrico e androcêntrico que emanou da afirmação dos modernos estados-nação. De facto, a constituição social da paisagem e os discursos simbólicos que através desta ideia (e suas representações) contaminaram o imaginário geográfico moderno, forçam uma interpretação da paisagem para além daquilo que é "puramente" visível num retrato ou numa formação específica. Isto, por forma a poder aceder-se às relações de poder e subordinação que são activadas através de uma dada espacialidade.

Funcionando como simulacro de algo, a representação da paisagem remete para a análise da sua componente simbólica e para o modo como operam determinados sistemas de signos através de diversos médiuns investidos simplistamente da tarefa de retratar lugares de forma objectiva. Por isso, segundo Olwig, no início do século XIX a ideia de paisagem encontrava-se já no centro dos processos através dos quais "os membros dos corpos nacionais emergentes pensaram estabelecer identidades culturais como cidadãos activos e politicamente envolvidos no patriotismo" (Olwig,1996: 635). O sentido de pertença a uma nação, destilado por um conjunto de instituições associadas ao governo de uma unidade territorial circunscrita, afirmou-se neste período como meio efectivo de legitimação de toda uma ideologia política associada à ideia de terra-pátria. De acordo com tal ideologia, a nação reivindicava para si mesma o "direito natural" ao controlo e administração dos territórios do estado, baseando-se nos princípios de identidade e auto-determinação do seu povo (Smith, 1999). Neste processo, terá sido relevante o papel de toda uma tradição iconográfica e de representação de paisagem que literalmente dava forma ao vasto conjunto de mitologias sobre a ideia de terra-pátria, explorando o tema de uma relação orgânica e determinista entre os grupos humanos e território. A própria tarefa de construção do estado-nação ter-se-á edificado sobre tal mitologia, envolvendo a utilização da ideia de nação pelas elites estatais que veiculavam

[143] Nira Yuval-Davis (2003) chama à atenção para o modo como a unidade mítica das comunidades nacionais imaginárias (que dividem o mundo entre "nós" e os "outros") é mantida e ideologicamente reproduzida por um vasto sistema simbólico disposto para assegurar os laços entre uma colectividade alegadamente unificada de cidadãos. Dentro deste sistema simbólico, a figura da mulher representa frequentemente o espírito da colectividade (terra-mãe). A construção cultural da mulher como guardiã do espírito de uma colectividade ou como "essência" dos valores de uma colectividade, potenciou a sua representatividade nos discursos nacionalistas. Não obstante, ao invés de serem vistas como símbolos de transformação, as mulheres são perspectivadas mais frequentemente como símbolos da tradição e domesticidade. Isto é, a mulher é representada mas ao homem cabe o papel da acção.

um sentido de identidade territorial ou identidade pátria.[144] O levantamento do território era acompanhado de ilustrações das diversas porções constitutivas do "conjunto nacional", retratadas em paisagem e amplamente difundidas pelo bilhete-postal ou por guias turísticos. Cada paisagem tinha a função de assegurar a imagem da identidade de cada uma dessas porções, definidas como regiões e imbuídas de uma natureza essencial, onde o observador encontrava impressa a própria cultura local .

Organizada conceptual e esteticamente num todo harmonioso, a composição pictórica do conjunto daquelas porções ou retalhos territoriais viria a estruturar a representação colectiva da identidade nacional. Consequentemente, a construção da ideia de uma cultura nacional partilhada pelo colectivo nacional ligado ao "seu" território por "natureza", foi-se difundindo, e, neste processo, o papel das representações de lugar foi determinante para a legitimação desta ideologia e para a criação de uma cidadania nacional. Articulando um conjunto de ressonâncias político-ideológicas, a paisagem passou a denotar poderosas construções simbólicas que associavam identidade e lugar. Esta forma de territorialização estava associada a uma ideia de nação, entendida como resultado da difusão espacial de um moderno aparelho de Estado, um aparelho centralizado e uniforme que tinha subjacentes forças hegemónicas concretas que enfatizavam a persistência das diferenças regionais de base étnica (Smith, 2000). Estas diferenças eram exploradas através de diversos meios de propaganda nacional, nomeadamente as representações em paisagem, que veiculavam o entusiasmo patriótico ávido na criação de imagens e ícones apropriados para a representação de um suposto espírito da nação que as unificava sob um solo colectivo. E aqui, a perspectivação da paisagem como texto,[145] permite compreender as relações conceptuais que se estabelecem entre a paisagem e os discursos simbólicos activados em diferentes períodos em torno deste constructo.

De facto, a ênfase na paisagem como texto e como construção simbólica permite compreender as suas manifestações como contexto para a identidade sócio-política de grupos e nações, tendo em conta as relações da paisagem como "texto cénico" (Olwig,

[144] Susan Buck-Morse (1989) apresenta claramente esta questão na sua relação com a problemática da mitologia e imaginação colectiva. No seu entender, a memória cultural (e dentro dela da memória cultural de lugar) funciona como um reservatório de mitos e simbolos utópicos de um passado consagrado pela ideologia nacionalista. A sua evocação serviria os propósitos de aproximação entre identidade territorial e identidade pátria.

[145] O recurso à metáfora do texto como modo de aceder aos significados inscritos em cada paisagem.

1996) com a paisagem material, e como arena de práticas sociais concretas. Neste sentido, o indagar dos significados da paisagem, atendendo ao modo como a construção desta ideia integrou os projectos do nacionalismo, remete para as questões de representação associadas à definição da identidade nacional. Incrustado nas mais diversas representações em paisagem, o simbolismo que irradia da definição da identidade nacional remete sistematicamente para a essencialização dos territórios nacionais como elementos inalienáveis dessa mesma identidade, enfatizando-se assim o peso da componente objectual na produção de subjectividades. Concomitantemente, o retratar de cenas "nativas" e o processo de construção de uma paisagem nacional funcionaram como pedras basilares para a construção das comunidades nacionais. O desenvolvimento de uma tradição europeia de pintura da paisagem histórica contribuiu para a consolidação da consciência de um passado cultural europeu (Helsinger, 2002), ao que viriam acrescentar-se os retratos das "novas terras" a exibir em lugares públicos das metrópoles, como parte integrante de projectos de âmbito nacionalista.

A forma como os aspectos de representação nacional se interceptam nestas geografias imaginativas é objectivada pela articulação dos diferentes motivos dispostos na pintura, por forma a activar uma audiência de visitantes e turistas potenciais. A grande difusão, sobretudo a partir do século XIX, deste tipo de imagens (as representação em paisagem, nomeadamente através de guias turísticos) tem subjacentes dois conceitos problemáticos; a circulação e a possessão (Helsinger, 2002). Integrando a própria ideia de paisagem, os conceitos de circulação (através de um território de domínio exclusivo) e de possessão (o território como representação do abstracto corpo nacional) remetem para um sentido de oferta de possessão visual de um espaço cujas imagens circulam para consumo. Oferecido a uma audiência maioritariamente constituída pela classe média, este acto era entendido, segundo Elizabeth Helsinger, como um "gesto de inclusão dentro dos domínios do proprietário" (2002: 105) que detinha o poder político e a autoridade social. Estabelecida desde o século XVIII como "meio de possessão paroquial da terra" (Helsinger, 2002: 105), a experiência de viagem turística associava-se, por analogia e através das representações em paisagem, à experiência de mobilidade geográfica e social. O acesso visual à terra que as audiências obtinham pela contemplação das representações em paisagem associava-se portanto ao desejo de circulação dos seus consumidores urbanos. Dois pontos de vista convergem

através delas, duas identidades são harmonizadas em torno de uma mesma perspectiva: a dos proprietários que ocupam posições privilegiadas para a observação do território nacional e a dos turistas de uma classe média que então se configurava. Acrescido a este mecanismo subtil de criação de uma superfície de visualização onde se harmonizam as identidades sociais, a forma de retratar os sujeitos imaginários que habitam as paisagens representadas tinha subjacente a definição de posições sociais fixas numa localidade. Deste modo, "naturalizava-se" a ideia de que as posições definidas nos termos da representação diziam respeito ao sujeito que estava a ser representado. Fomentava-se ainda, através desta superfície de visualização, uma ilusória aproximação dos dois grupos que eram unidos pelo acto de observação, os quais usufruíam dos privilégios da posse visual e da circulação.[146]

Aos sujeitos retratados em paisagem, que, como o trabalhador rural, se encontravam fixos numa cena local e circunscritos a uma posição social e a uma localidade (pelo que incapazes de integrar a entidade nacional mais vasta), contrapunham-se, através de vistas pitorescas de mobilidade, os sujeitos responsáveis pela prosperidade da nação para quem estas vistas eram criadas e para quem as reclamava como sua propriedade estética (Helsinger, 2002). A estética da paisagem e a actividade de visualização e de exibição dos lugares nacionais integrava, assim, uma política de representação comprometida com uma política da propriedade pública, alicerçada sobre o turismo pitoresco, e sobre o consumo de cenas da natureza que engrossavam o mito do território nacional. O consumo das imagens de paisagem integraria, pois, um processo cultural alicerçado sobre a ideia de paisagem como propriedade nacional disposta para o observador "entendido", o proprietário de uma específica superfície de contemplação. Como movimento paralelo à afirmação dos estados-nação, a definição de uma "nação estética" (Helsinger, 2004) através do mundo das vistas pitorescas,[147] reforçou a exclusão dos trabalhadores rurais dos privilégios da propriedade nacional em que proprietários e observadores participavam.

Articulando complexos mecanismos de exclusão, a representação em paisagem e a cultura das "vistas" silenciavam os processos de produção da paisagem sob a superfície

[146] Alude-se aqui à criação, durante o período moderno, de uma superfície de observação e espectatorial por meio das tecnologias da visão e representação do espaço.

[147] Um mundo ou universo de representações dentro do qual o próprio trabalho é fixado como tema de representação, enquanto o observador é móvel, como turista.

harmonizada das representações de espaços como o rural, espaços retratados de acordo com os mitos urbanos alusivos às cenas campestres e veiculando construções arcadianas alusivas aos mitos fundadores da cultura ocidental. Simbolizando um antigo padrão de trabalho rural, associado aos vínculos locais e às estruturas sociais hierárquicas inseparáveis dos sistemas de propriedade privada (Cosgrove, 1998), a paisagem funcionava como sistema representacional. Contribuindo para a produção de espacialidades[148] associadas aos movimentos decorrentes de uma força de trabalho móvel e às crescentes vagas de população em movimento que poderiam ameaçar a coesão da identidade nacional, a paisagem assegurava significados que colmatavam a falta de um sentido de "enraizamento" relativamente aos recentemente definidos territórios nacionais.

Em grande medida circulando como turistas ocasionais, os indivíduos que engrossavam as classes emergentes, associadas aos sucessivos movimentos industriais e urbanos, circulavam pelo território como consumidores (essencialmente consumidores visuais), estabelecendo novos laços com uma terra que reclamavam esteticamente. Assim, o reclamar de um território da nação política definia uma cultura marcada pelas *tropes* da circulação e possessão (visual), como características centrais da moderna experiência de paisagem, a sua experiência estética. Se, como argumenta Helsinger, a circulação e a possessão se tornaram vitais para a estética de paisagem, isto aconteceu pelo desenvolvimento de uma cultura geográfica profundamente nutrida pelas práticas associadas à produção de vistas de paisagem e à literatura de viagem.

De carácter eminentemente urbano, esta cultura da viagem e da circulação assentou sobre a exploração de um imaginário que o turismo pitoresco reflectia, manifestando um modo de articular as lutas pela representação conflitual de um sentido de pertença aos diferentes grupos e agregados nacionais. Mas, o aparelho de Estado não era o único interveniente neste processo de codificação ideológica das representações culturais de paisagem. A este propósito, Richard Muir (1999) chama à atenção para o papel

[148] *De L'Etat: le mode de production étatique* de Henri Lefebvre (1977) representa uma referência incontornável para a compreensão das espacialidades geradas pelo estado-nação. Explorando as relações entre estado (moderno) e espaço (capitalista), o autor apresenta três momentos desta relação; (1) a produção de um espaço físico e material (o território nacional) pelas redes, circuitos e fluxos que dentro dele se estabelecem, (2) a produção de um espaço social como um edifício artificial de instituições hierarquicamente ordenadas, leis e convenções, (3) e a produção de um espaço mental que inclui as representações do estado experimentadas directamente ou elaboradas conceptualmente.

desempenhado pela Igreja cristã na propagação da ideia de paisagem investida pelo sentido de nação.

Fundindo os postulados religiosos com a ideia de representação de um todo colectivo unificado por um território e por uma cultura, a Igreja cristã adequava a crença num "destino manifesto" (Muir, 1999) à ideologia nacional. Imbuída da tarefa de civilizar e doutrinar os diversos grupos sociais, agora mais organizados sob a égide do aparelho de Estado, a Igreja contribuía para a produção de imagens em paisagem com o objectivo de captar a imaginação e o fervor popular. Enfatizando a ideia de natureza pristina ou de uma primeira natureza fantástica e divinizada, associada ao ambiente rural de cada nação, tais representações iam modelando o imaginário colectivo pela exaltação de mitos e memórias locais, retratadas como traços identitários de porções territoriais específicas, trespassadas por qualidades espirituais e pela alusão ao sagrado. Uma gama vastíssima de simbologia religiosa era articulada em colagem aos motivos naturais, para configuração das porções rurais e do ambiente campestre das nações. Tais representações exploravam frequentemente os motivos ligados à produção agrícola e pastoril, argumenta Muir (1999), evidenciando ícones do arcaico como manifestações de uma ordem ancestral alegadamente impoluta contra a qual uma ordem tida como corrupta que irradiava dos centros urbanos.

Para as culturas urbanas que se iam consolidando com base nos meios de produção industrial e mercantil, as representações em paisagem funcionavam como verdadeiros apelos de harmonia e perfeição essencial. Estas proporcionavam, paralelamente, a motivação da viagem e da descoberta de um Outro "deixado para trás" no moderno processo de individuação. Para as classes medias em formação, tais representações propiciavam a sensação de ligação a um suposto estado civilizacional anterior, colmatando as profundas rupturas associadas ao processo de aculturação pelo assegurar das raízes necessárias ao processo de construção das novas identidades urbanas.[149] Para as elites, tais representações asseguravam um sentido de continuidade assim como a visão prospectiva e de comando territorial, perpetuando uma convenção cultural específica e proporcionando o controlo da nação. Em contraponto com as

[149] Funcionando na intercepção de uma natureza mítica e de uma percepção interna mítica, as imagens colectivas reforçadas através deste processo funcionavam como base para a criação de uma nova identidade e de uma nova utopia. A discussão de Michael John Watts (1999) sobre a relação entre a criação de imagens colectivas do desejo, imaginários geográficos e desenvolvimento nacional permite clarificar o decurso deste processo na alta modernidade.

representações das cidades, que veiculavam as palpitações do capitalismo e que se afirmavam como centros nevrálgicos da nova ordem e do progresso das nações imperiais, tais representações perpetuavam-se como paradigma da voz "natural" do território, proporcionando um sentido de continuidade e sintetizando as crenças, ideologias e projectos que o iam configurando.

Os aspectos históricos e míticos da paisagem contribuíam assim para estruturação do sentido de colectividade, sendo emotivamente exaltados e articulados como herança cultural nas modernas metanarrativas nacionalistas. Alicerçada sobre um discurso do desenvolvimento do sistema internacional de estados, a metanarrativa mais amplamente difundida sustentava que "o sistema do estado moderno começou na Europa seiscentista com a codificação nominal dos estados soberanos mundiais no Tratado de Westphalia em 1648" (Paasi, 2004: 464). Triunfando sobre organizações e visões alternativas do espaço político mundial, o sistema do estado moderno evoluiu progressivamente até se tornar organizado em torno do princípio da soberania "popular nacional", configurando um credo nacionalista que triunfaria na Europa oitocentista e de acordo com o qual se assumia que "as diversas populações do mundo (...) eram constituídas por diferentes nações e que as mais poderosas e organizadas dessas nações controlavam os seus próprios estados, a que chamavam 'estados-nação'" (Paasi, 2004: 464). Integrando as novas dinâmicas territoriais e a memória dos lugares, nomeadamente através da representação de símbolos arquitectónicos e monumentais, as representações em paisagem afirmavam-se como componentes significativos de uma herança cultural que "aproximava" comunidades e nações sob a mesma identidade (Muir, 1999). Albergando um conjunto de textos históricos, a paisagem apelava ao sentido de um território a que pertencia "por natureza" o colectivo nacional. Crucial para a estruturação desta colectividade e para a manutenção da sua coesão, era a atribuição de sentido ao "lugar ancestral de um povo", considerado como a terra nativa.

As celebrações de um território nativo associado a uma terra-pátria eram difundidas pelas representações em paisagem que exploravam os temas da memória das nações. As representações em paisagem do território ou "terra nativa" afiguravam-se, assim, como elementos cruciais da própria ideologia do Estado. Simbolizando a crença na unidade entre deus e natureza, estas exprimiam as mensagens socialmente aceites por uma comunidade e proporcionavam a ideia de um destino nacional (Novak, 1980). Tais

construções eram investidas de sentimentos sócio-políticos e religiosos, funcionando como expressão de um sentido individual e colectivo do destino e da territorialidade de um grupo humano e veiculando o sentido de identidade geográfica. Como voz pública de uma cultura, a ideia de paisagem foi-se assumindo durante o período moderno paralelamente como retrato de lugar. Apelando ao sentido mais profundo de identidade entre ser humano e território, esta ideia de lugar-casa-nação enfatizava os laços identitários de um grupo humano, evocando-se através da paisagem o sentido original do termo *Landschaft*,[150] reanimado agora este sentido pela acção emotiva do mito e da memória ideologizados. Deste modo, a paisagem, como construção cultural, abarcava a experiência emotiva de lugar, e tal experiência vivificava retroactivamente o significado de natureza indexado à ideia de paisagem, nomeadamente pela intercepção recorrente das imagens de uma "terra-pátria" e de uma "terra-mãe".[151] Neste quadro, a tentativa de retratar perspectivas de território não identificadas ou ignoradas pelo "observador atento" (o espectador artisticamente educado e cientificamente informado da modernidade), incorporou a tradição de articulação de uma poética topográfica com a prática pitoresca do espaço. E isto, como dimensões cruciais de uma cultura visual que veio a afirmar-se como elemento pacificador das modernas espacialidades. Proporcionando ao observador um ponto de vista "seguro", um ponto de colocação para observação de um território fixo a que se acedia através de uma elevação física e social, como referências imperativas para a obtenção de uma imaginação projectiva (e prospectiva), a representação em paisagem engrossou significativamente a visão transcendental do sujeito do humanismo. Mas esta constituiu-se paralelamente como

[150] A ligação do ser humano a um território por "laços de sangue".

[151] Este facto deve ser entendido no quadro dos desenvolvimentos da filosofia estética, dentro dos quais autores como Immanuel Kant e Edmund Burke teriam posto em curso a ideia de que a resposta estética era reforçada pelas formas e fenómenos naturais tanto como pelos objectos criados pelos artistas. Subjacente à experiência estética encontrava-se, pois, um paradigma do natural (e da ordem natural) que era percorrido por uma dimensão ética. Dentro deste paradigma, enfatizava-se a contemplação de uma antiga natureza antropocêntrica, donde irradiava um sentido de unidade entre biosfera e humanidade responsável pelo sentido de beleza. Encarada como uma resposta à "natureza", a sensibilidade estética incorporava categorias morais como categorias de afectos e emoções, esta integrava estruturas de sentimentos, assim como todo um terreno de pensamento imaginativo e simbólico. A ideia novecentista de que através da sensibilidade estética se operava a adaptação dos sentidos à constituição da vida material, levaria à descoberta de verdades teológicas (a ideia de que as mais simples formas da natureza são animadas pelo sentido da presença divina). Neste sentido, o acto de contemplação incorporava um sentido de contemplação às criações divinas a que a arte emprestava expressão, revelando verdades morais e religiosas. O alinhamento da figura da mãe e da criança com motivos como as flores, associava-se pois a uma consideração dos "filhos de Deus" dispostos cordatamente numa harmonia orgânica, para admiração dos Homens.

reflexo da perspectiva transcendental que caracterizou a própria construção desse sujeito no período moderno.

Efectivamente, se o retratar das vistas que constituíam cada nação política tinha tanto de real como de imaginário, tal era recebido como factor de exaltação dos desígnios de um destino comum, desígnios celebrados por uma primeira natureza disposta para contemplação e possessão "colectiva" como meio de elevação moral. Como objecto pitoresco ou como objecto sublime, a paisagem subordinava o consumidor a um rígido quadro de valores que apenas as sensibilidades "educadas" poderiam aceder. Este quadro de valores, encontrava-se subtilmente entretecido por trás de uma convencionalidade realista e mimética ou sob o apelo da representação naturalista (Osborne e Courville, 1997). A superioridade cultural do observador (ou viajante) pitoresco, na sua procura de monumentos e de ruínas mineralizadas num conjunto "natural", assim como a superioridade cultural do observador (ou viajante) sublime, na sua procura de composições passíveis de motivar estados de alma transcendentais através da experiência estética de paisagem, obtinha-se da capacidade de assimilação dos valores estéticos determinados pelos grupos dominantes. Gloriosamente realizados na paisagem, tais valores funcionavam, para os nacionalistas, como modo de celebrar a experiência plena de uma terra-pátria, e isto, para os grupos que potencialmente vigiavam as fronteiras dos territórios adquiridos[152].

Integrando uma cautelosa hierarquia das diferentes classes sociais que a esse corpo de território se associavam "por direito", mas de diferente maneira (dentro e fora do enquadramento de cada representação), as representações em paisagem veiculavam uma produção de espaço que integrava aqueles que possuíam a terra, os que a consumiam pela viagem e os que a trabalhavam (Osborne e Courville, 1997). O arranjo das figuras sociais nesta construção cultural, que visa o retratar da terra pela colocação extensiva dos diversos figurantes numa escala de valores (e de propriedade), abre-se à vista das audiências privilegiadas das nações políticas como ensaio exploratório da ordem social anunciada pelo capitalismo e pelo estado moderno. Como visitante esclarecido que busca a certificação de subjectividades para afirmação dos processos identitários

[152] E aqui, aquilo que convém realçar não é tão propriamente a mudança ou transformação de fronteiras pelo estado-nação, mas antes o próprio aparecimento do conceito de fronteira no sentido moderno do termo, um conceito que veicula a ideia de circunscrição de um espaço dentro do qual se inscrevem os movimentos e a reprodução do capital.

emergentes, o observador da classe média apropria-se conceptualmente das paisagens-cenário dispostas como pano de fundo para o moderno drama das nações. Colocado do lado de cá do proscénio onde se cristalizam as novas categorias identitárias, o sujeito moderno assiste ao desenrolar de cada acto de paisagem (tornado acto publico de visualização) no espasmo provocado pelas tecnologias de aceleração da experiência de diferentes espaços que a viajem precipitava.

De facto, o exponenciar de uma cultura de viagem durante o século dezanove possibilitou a emergência de projectos consentâneos especificamente a duas escalas; (1) o projecto dos grupos dominantes empenhados na construção das nações políticas assentes sobre os territórios e recursos imperiais e sobre o controlo de uma colectividade passível de sustentar esse mesmo projecto; (2) os diversos projectos individuais de ascensão social objectivados pela mobilidade geográfica e pelo consumo visual do espaço. Subjacente a estes projectos encontrava-se um projecto ideológico mais vasto e culturalmente agressivo que era o de definição de quem era admitido para o privilégio da visualização e experiência da paisagem. Isto prende-se com os processos de definição dos termos da admissão dos actores sociais para a construção e manutenção da nação política. E isto implicou, desde logo, a definição das categorias dentro das quais se colocavam os "nativos" e os "estrangeiros", os sujeitos tidos como habitantes e aqueles que eram tidos como visitas, os que recebiam e os que eram (ou não recebidos) nos espaços "públicos" dos estados-nação. Donde, o subliminar estatuto do viajante na produção das modernas espacialidades, na relação com a ideia de propriedade nacional, como na determinação de quem é representado e de quem representa.[153]

As questões políticas e estéticas que emergem das complexas geografias de inclusão e de exclusão garantidas pela definição dos modernos estados-nação, ao serem harmonizadas pelas representações em paisagem, vêm "resolver" os conflitos daqueles que são segregados da possessão da propriedade nacional – os "outros". Incorporadas na estética de paisagem, as concepções de propriedade nacional determinam as posições por cada um ocupadas num território de pertença em que frequentemente motivos como o castelo ou a muralha são retratados na paisagem como valor simbólico do poder de uma ordem que se pretendia enfatizar. Outros motivos pictóricos, como pontes e

[153] A relação da ideia de paisagem com o desenvolvimento de uma cultura de viagem reveste-se de importância acrescida se tivermos em conta o "sistema de alterização" (Duncan e Gregory, 1999) posto em curso pelos viajantes.

caminhos, determinavam o carácter exclusivo dos territórios representados, enfatizando-se, desse modo, os elos de conexão entre domínios de interface. Concomitantemente, a colocação de bosques e florestas em plano de fundo funcionava como meio de realçar os territórios periféricos ou de limite, dentro dos quais uma determinada ordem social era policiada (Pringle, 1997). Assegurando os prazeres de uma superfície de contemplação assente sobre as regras da moralidade e do gosto, conforme os parâmetros estabelecidos pela estética setecentista, a paisagem afirmava-se como uma arena de representação em que se experimentava a colocação de motivos simbólicos e dos diversos actores sociais nos territórios definidos pelos movimentos nacionalistas.

Os valores estéticos do observador-viajante contribuíram, assim, para a estabilização política das nações mercantis e isto, tanto pelo modo como pacificavam (através da representação simbólica) uma acusada impotência dos proprietários aristocráticos e do clero que iam cedendo poder às recém-formadas classes burguesas (pela presença dos seus sinais identitários), como pelo assegurar da presença dentro do campo da representação das classes e grupos socialmente menos favorecidos. A atribuição de valor simbólico a estes dois grupos através das representações em paisagem[154] assegurava paralelamente o policiamento dos sujeitos e das suas fronteiras. Mobilizados para a representação da nação política, os proprietários e os trabalhadores da "antiga ordem" envolviam-se sob o desígnio de um destino comum, sob os prazeres apelativos da representação em paisagem. Tornada, durante o período moderno, em "forma de ver" dominante (Cosgrove, 2003), a paisagem integrou valores morais que justificaram a supressão ou a repressão de múltiplas culturas locais e subjectividades sob o apelo de uma única nação estética constituída pela prática da visualização em paisagem.

Excluindo frequentemente a presença de figuras ou vistas "transgressivas" que pusessem em causa a representação de uma nação estética como conjunto harmonioso de perspectivas do território nacional, a arte da paisagem constituiu uma forma de naturalizar os direitos de não-possessão e de não-circulação de determinados grupos e indivíduos veiculando os códigos e as convenções estéticas a partir dos quais se acedia ao direito da nação.[155] Dentro deles, uma determinada visão do mundo rural e do mundo

[154] E a recursividade de ícones e composições que lhes eram associados como modo de assegurar a sua representatividade na paisagem (como propriedade nacional).

[155] Sobre a questão da exclusão de vistas" transgressivas" pela representação em paisagem, consultar o artigo de Trevor Pringle (1997), onde o autor discute a questão da privação da história e da geografia pela propagação do mito (vitoriano).

urbano (das classes trabalhadoras e das proprietárias) foi "naturalizada" como aspecto de uma cultura dominante denotando as suas expectativas e medos. Assim, o desenvolvimento da ideia de paisagem durante o período moderno mostra que através das representações em paisagem dois significados de representação colidiram. Como salientou Gayatri Spivak (1988), retratar não é falar pela voz daquele que se retrata, pelo que os desígnios políticos dos sujeitos investidos por qualquer representação em paisagem foram sistematicamente silenciados pelos autores de representações de um género artístico que se viu enredado nas teias de uma prática estruturada e dirigida para um observador colocado no exterior da representação. E esta é, de facto, uma das grandes ratoeiras da paisagem como modo de ver, perspectivada como retrato transparente do território mas, mais do que isso, como testemunho do sentido de lugar daqueles que se viam retratados através dela. Exacerbando "a disjunção entre espectadores e sujeitos, cuja existência política e percepção interna da sua própria relação com a terra e nação são precisamente não representáveis pela ideia de paisagem" (Helsinger, 2002: 119), as representações em paisagem funcionaram como modo de endereçar sentidos exclusivos do território, como possessão nacional.

A divisão do mundo, durante o período moderno, em unidades políticas como os estados-nação, incluiu a incorporação de conceitos de natureza e cultura como forma de assegurar significados dominantes passíveis de justificar o modo como diferentes grupos sociais se definiram a eles próprios e a outros grupos de acordo com os seus objectivos político-ideológicos (Cosgrove, 2003). Às diferenças sociais e económicas entre lugares associou-se, pois, a diferença física das localidades. E isto como modo de enfatizar relações de poder desiguais e o domínio dos territórios por um conjunto de potencias empenhadas na consecução dos seus projectos nacionalistas e militares. A classificação e descrição dos estados e suas fronteiras pelas potências imperiais responsáveis pela inventariação do mundo no período moderno, assim como pela definição de diferentes escalas regionais de acordo como os seus compromissos estratégicos, implicou o trabalho da paisagem como poderosa representação cultural.[156]

[156] Importa salientar que este "trabalho da paisagem" ocorreu no seio de uma política de representação "geográfica", dentro da qual um outro médium detinha papel determinante; o mapa. De facto, o trabalho da paisagem durante o período moderno desenvolveu-se em consonância com o trabalho cultural do mapa. Os mapas pictóricos que adornavam os palácios e edifícios oficiais, assim como os mapas do mundo, globos e cartas do território de estado que os monarcas usavam para expressar o seu

Neste contexto, a perspectivação da cultura como efeito de uma "tradição", como resultado da vivência e da ocupação de localidades específicas em que aquela "se encontrava por todo o lado como 'evidência'" (Toal e Agnew, 2004: 456), era transferida pelas diversas gerações e através de estratégias simbólicas mobilizadas pelos grupos dominantes. Integrando os efeitos mutuamente constitutivos dos sinais e símbolos culturais e dos actos políticos que definiram as superfícies geográficas da modernidade, a paisagem integrou na sua estrutura significante as redes de poder subjacentes à construção da moderna ideologia de estado e respectiva economia política[157].

Através da ideia de paisagem, "naturalizaram-se" identidades culturais e discursos políticos, enfatizando-se a reprodução cultural da vida quotidiana sob os auspícios de uma metanarrativa ocidental do espaço. Exemplo crucial do modo como uma determinada interpretação cultural produziu a assimilação do território pela identidade, a paisagem foi vista predominantemente à luz das concepções naturalistas segundo as quais as condições e características "'naturais' fixavam os sujeitos num ambiente específico" (Toal e Agnew, 2004: 456). A fixação de indivíduos e grupos num ambiente circunscrito, de acordo com esta óptica, associou-se à determinação de fronteiras nacionais e políticas servindo objectivos nacionais específicos.[158] Assim, no início do século XX, a apropriação das características físicas de um território como modo de

---

controlo efectivo sobre o território e seus recursos, configuravam meios de facilitação da tarefa governativa e jurídica e da administração de estado.

[157] Especificamente, depois das revoluções francesa e americana, a transferência do poder dinástico para o estado e o desenvolvimento autónomo da sociedade civil investiram o território com um novo significado simbólico, político e social. A imagem renascentista da terra-monarca deu lugar a uma representação científica do mapa do estado, isto é, passou-se de um território de domínio semi-patrimonial para um território de representação jurídica, definido por um elemento legitimado socialmente para a fixação das fronteiras de estado; a cartografia científica. Para uma discussão mais aprofundada sobre a representação política do estado através da cartografia, e para a compreensão dos processos de "naturalização" territorial durante o século XIX, consultar a obra de Marcelo Escolar (1995).

[158] Representação, descrição e interpretação do mundo interligavam-se, para a preparação de cenários domésticos e de além-mar, num processo de construção do imaginário ocidental moderno em que as dimensões políticas e territoriais eram fundidas em imagens que funcionavam como parte integrante de um aparato de poder nacional. A "realidade" geográfica desenvolvida neste contexto, em que exploração e representação configuravam duas facetas associadas à descoberta e codificação da diversidade geográfica, encontrava-se na dependência da circulação de um vasto conjunto de imagens que asseguravam a legitimação das circunscrições definidas. A "naturalização" da forma geográfica dos estados operada durante o século XIX (a nova organização política e social dos territórios metodicamente inventariados e representados), foi incrementada através do sistema de ensino e pelo uso gradual de imagens dos territórios metropolitanos e de além-mar. E isto, como modo de formar uma identidade colectiva entre os cidadãos do estado-nação e os habitantes das colónias.

exacerbar as divisões entre grupos humanos e de estabelecer as esferas territoriais de influência dos estados e a expansão das potências imperiais foi usada como meio "descomprometido" de formalizar modelos específicos de domínio e controlo do território por países como a Inglaterra, a Alemanha ou Portugal. A ideia dos estados como "entidades orgânicas" veio assegurar toda uma geopolítica empenhada na estruturação geográfica das relações internacionais, o que tinha subjacentes os projectos político-económicos das nações imperiais.

O exacerbar do impacto das relações materiais da paisagem no comportamento e características dos diferentes grupos humanos serviria o propósito de estabelecer os limites locativos dos estados e de harmonizar os conflitos internacionais em torno do sentido de pertença territorial. A construção de um sentido geopolítico do mundo moderno, os processos sócio-culturais através dos quais os grupos de liderança e os cidadãos ordinários definiram um mapa cognitivo do espaço terrestre, nutriu-se da paisagem, tanto no que respeita à sua componente material como simbólica. A espacialização das políticas mundiais e a definição dos diferentes psicodramas nacionais e coloniais, com os seus cortejos de fantasias que determinavam quem eram os amigos e os inimigos, os habitantes e os estranhos dos territórios classificados, deveu-se, em grande medida, ao trabalho da paisagem como tradição discursiva sobre identidade territorial do estado-nação. O enfatizar de determinadas características da paisagem, como as montanhas ou os rios, os oceanos ou os desertos, serviu sistematicamente como modo de endereçar uma política de universalismo/isolacionismo, orientada para o policiamento da diferença cultural (Toal e Agnew, 2004). Recodificava-se pois, e progressivamente, a paisagem como sistema semiótico.

Respondendo aos imperativos económicos e tecnológicos das nações imperiais, formações discursivas como "a paisagem" integravam ontologias que colocavam os estados-nação como entidade central da moderna divisão do mundo, iludindo os processos sócio-culturais que se desenvolviam a escalas geográficas diversas e na interface das diferentes escalas de análise. Veiculando as dicotomias que caracterizam o pensamento e a filosofia moderna, a ideia de paisagem afirmava-se com base nas determinações daquilo que ficava dentro e fora dos estados, daquilo que era público e privado, numa vida política intensamente generificada e racializada. Mas esta afirmava-se também com base naquilo que se determinava ser natureza e cultura, assim como dos

inúmeros e mutuamente exclusivos níveis de relações dentro de uma escala local/nacional/global. Neste quadro, em que as fronteiras não eram consideradas como processos culturais mas como resultado de determinações físicas da natureza que a paisagem reflectia, as políticas culturais da formação dos estados definiram a construção das diversas identidades nacionais e os processos de espacialização social que subjazem a formação do sujeito da modernidade (Paasi, 2004).

Servindo para "naturalizar" os processos de delimitação territorial e identitária pela integração de uma política hegemónica de representação cultural, conduzindo ao que John Agnew (1998) designa por "ratoeira territorial", a paisagem articulou as relações de poder que se estabeleceram entre os indivíduos de um e do outro lado das fronteiras definidas pelas nações políticas. E isto, apesar dos séculos de movimentos humanos dentro das unidades definidas como nações assim como ao través do planeta, e da mistura e hibridação cultural que ocorreram aquém e além dessas fronteiras. Se essa ratoeira territorial remete para a ideia de que o mundo é compreendido como sendo constituído por territórios circunscritos e exclusivos com a sua própria identidade, isto aconteceu, para Anssi Paasi (2004), porque a soberania, a segurança e a vida política do estado moderno requeria espaços territoriais claramente circunscritos, mas também pela oposição fundamental entre questões domésticas (internas) e questões exteriores. Mas isto aconteceu, ainda, porque o "estado territorial actuou como o 'contentor' geográfico da sociedade moderna, isto é, as fronteiras do estado são as fronteiras dos processos políticos e sociais" (Paasi, 2004: 464). Ora isto acarretou uma sedimentação das fronteiras tanto ao nível material como ao nível ideológico. Tal sedimentação operou-se através dos mais diversos médiuns, do sistema educativo às representações em paisagem, o que as tornou forças através das quais a territorialidade do estado e os seus limites foram tornados constituintes garantidos da ordem social e da experiência quotidiana.

Integrando mensagens alusivas aos sistemas políticos, sociais e culturais implicados com a construção dos estados-nação, o conceito de paisagem integrou as contradições de uma ordem dominante de espaço e de escala dentro da qual se fixaram as relações entre o local, o regional, o nacional e o internacional.[159] Normalizados através das

[159] Aludimos aqui, por um lado, às contradições de uma matriz de espaço contínuo e homogéneo dentro da qual se operou a construção do estado-nação e, por outro lado, às contradições de uma matriz da escala cuja produção determinou a própria escala (de

qualidades "naturais" da paisagem, os processos sociais incorporados nas representações em paisagem associaram-se a uma "naturalização" do poder operada por uma superfície de visualização que "não reflecte simplesmente a imposição de distinções culturais anteriores; ela serviu para regular e ordenar as relações sociais" (Cosgrove, 2003: 262). Servindo como formas de suportar os sistemas culturais de significado, as representações em paisagem "espacializaram o mundo como um 'aqui' familiar e um 'ali' potencialmente perigoso" (Toal e Agnew, 2004: 458), respondendo a uma produção do espaço promovida pelas elites nacionalistas. Nestes termos, a ideia de paisagem contribuiu, em grande medida, para os processos de territorialização postos em jogo pelas potências nacionais e imperiais, normalizando os seus textos geopolíticos através de um complexo sistema de significação materializado em imagens. Integrando políticas geográficas que perseguiam a defesa da identidade e segurança das elites estatais, tais textos definiram a divisão e catalogação retórica e prática do mundo de acordo com os seus interesses específicos. Dentro desta ideologia, a representação em paisagem funcionou como descrição gráfica activa potenciadora de uma muito concreta cosmovisão. Afirmando-se como descrições objectivas da realidade material, as representações em paisagem transferiram para o domínio da cultura popular essa mesma cosmovisão, informada como estava pelas motivações nacionalistas e por noções geopolíticas associadas ao policiamento dos territórios, por questões de responsabilidade civil, militar e de segurança (ou de violência), assim como por concepções morais e éticas, estéticas e científicas, ventiladas pelos lugares retratados.

A problematização de uma representação cultural do mundo, o mundo moderno "conhecido", com as suas categorias espaciais e temporais veiculadas pelos discursos e práticas eurocêntricas, operar através da ideia de paisagem, remete pois para as operações ideológicas do nacionalismo. Este processo foi reforçado pela produção de categorias epistémicas violentas e totalizadoras que remetem, por seu turno, para o trabalho dos diversos projectos científicos que funcionaram como meio de legitimação

---

acção) do estado-nação. Como processo político, a "produção da escala" (Smith, 2003) é a reprodução contínua da escala a níveis estabelecidos. O estabelecimento de uma escala fixa e a reprodução dessa escala a diferentes níveis, que ocorreu durante o período moderno, permitiram a afirmação de estruturas geográficas fixas que ligam actividade política, económica e cultural de modo muito específico (e contestável). Permitindo a reorganização da interacção social, a fixação de escalas (local, regional, nacional, global) facilitou a ancoragem das relações sociais na paisagem (fixa), a diversas escalas. Por isso, a demarcação de escala foi absolutamente central para as políticas e para o processo de demarcação dos estados-nação.

dessas mesmas categorias. Neste sentido, o carácter eurocêntrico que se desprende dos discursos científicos modernos informou, em grande medida, o nosso modo de ver o mundo. Dentro desses discursos, aquele que irradia dos centros de produção de conhecimento geográfico tem papel determinante na construção do imaginário cultural moderno, e só uma visão *naïve* e desatenta poderia descurar as implicações históricas entre estes centros de poder e os projectos nacionalistas e imperiais. Não é por acaso o facto de a paisagem surgir como conceito aglutinador de diversas tradições de estudos geográficos, aquando da institucionalização da disciplina. É, portanto, para a ideia de paisagem como projecto científico que nos voltamos seguidamente, como forma de endereçar outro dos núcleos activos de sustentação da participação da paisagem num ciclo de mediação do território pela cultura moderna.

2.3. Paisagem como projecto científico

"A paisagem tornou-se um palimpsesto – uma estratigrafia
de práticas e textos"
Tim Cresswell, 2003

A exploração da genealogia crítica do conceito de paisagem não dispensa uma análise ao papel da geografia como corpo de conhecimento e como ciência, a qual participou activamente na estruturação moderna deste conceito. Como mediador das relações entre o ser humano e o ambiente, o conceito de paisagem integrou o desenvolvimento das artes e das tecnologias da percepção, assim como de ideologias e políticas de representação. Mas este incorporou ainda, e foi nutrido por, categorias epistémicas que vieram a consolidar-se sob a acção da geografia como projecto científico. Numa primeira fase de institucionalização da ciência geográfica, a paisagem constitui-se como objecto desse mesmo projecto científico. Tentaremos, por isso, analisar, como um projecto científico implicado com a tarefa de "descrição da terra" incorporou e foi legitimado por um específico "modo de ver" (Cosgrove, 1998), por uma particular conceptualização das relações entre o ser humano e o território. Tal conceptualização, alicerçada sobre a ideia de paisagem, teve subjacente tanto a sua experiência estética (e a mediação do território por categorias e convenções) como a construção cultural que participou no seu fabrico (a acção de ideologias ligadas aos movimentos de exploração e de definição dos territórios nacionais e de movimentos como os associados à difusão das práticas das culturas de movimento e de viajem). O nosso ponto de partida é então o de que, mais do que romper com esta construção, a (G)eografia desenvolveu-a, tornando a paisagem em objecto de experiência científica alicerçada sobre o ponto de vista do sujeito (observador) sobre o objecto (observado). E isto, num momento em que as artes começavam a questionar a validade cultural da paisagem como objecto de experiência estética e a representação em paisagem como retrato fiel da realidade.

Mas como se desenvolveu o processo de construção cultural da ideia de paisagem por acção da teoria e prática geográficas? Como se operacionalizou a recodificação de uma semiótica da paisagem através de uma ordem de conhecimento geográfico, e em

que medida esta ordem se estruturou por meio de um sistema de sinais e símbolos articulados com base em categorias epistémicas que levitam em torno daquela ideia? Mais, até que ponto se interceptam a paisagem como experiência estética e a paisagem como experiência científica, por forma a constituir um elemento decisivo do imaginário cultural moderno e de um impulso geopsíquico que a modernidade exponenciou?

Partamos então dos movimentos de sistematização da prática e filosofia geográfica, para tentar abordar este conjunto de questões. Primeiro, tentaremos mostrar como se procedeu à apropriação da ideia de paisagem por parte de uma ciência geográfica institucionalizada, enfatizando-se o papel da descrição regional para a consolidação do imaginário geográfico moderno. Daqui, partimos para a discussão do modo como se procedeu a uma colonização pictórica do mundo pela acção de uma muito particular semiótica do espaço; a semiótica visual engendrada pelo trabalho mutuamente constitutivo das representações em paisagem e da cartografia. Finalmente, refutaremos o estatuto "neutro" da paisagem como objecto de experiência científica, colocando-a no centro de um processo de espacialização de estruturas de conhecimento e das categorias epistémicas modernas que opera através de uma particular poética do espaço.

Associadas à actividade das sociedades de geografia que reuniam os mais diversos materiais provenientes das expedições científicas transcontinentais e às instituições nacionais de levantamento cadastral, a prática e a filosofia geográfica pré-darwinianas nutriam um manancial de representações em paisagem que viriam a ser sistematizadas aquando da institucionalização da ciência geográfica. Como temos vindo a salientar, a construção cultural da paisagem pelo mundo ocidental decorria de um conjunto de movimentos políticos, sociais e ideológicos que não podem dissociar-se dos projectos nacionalistas e imperialistas mais vastos que contribuíram para a formação do moderno retrato-mundo. Mas, nos finais do século XIX, o carácter da paisagem como forma de ver agudizava-se, tornada objecto de experiência científica pelas diferentes tradições geográficas a que se associavam os movimentos das Ciências Naturais, da Antropologia e da Sociologia.

Cumprindo a função de arquivo do território no complexo processo de remapeamento do espaço pela cultura moderna ocidental, as representações científicas de paisagem tinham subjacente uma construção ontologicamente nostálgica de lugar. Esta tonalidade idílica e melancólica da paisagem proposta pela pintura e pela poesia, é

importada frequentemente pelos discursos científicos e revela-se no episódio regional da história da Geografia moderna (Wardenga, 2006). A reconstrução de geografias passadas de pendor naturalista é bem patente tanto na tradição germânica de inspiração ratzeliana que objectivava a relação organicista entre o "*volk* e a sua terra", como na tradição francesa vidaliana e a sua expressão ecológico-orgânica dos "quadros da geografia francesa" e dos *genre de vie*, ou ainda no estudo das qualidades orgânicas das paisagens culturais sauerianas. Esta tendência para gerar discursos em torno da ideia de uma natureza perdida ou em vias de desaparecimento ligava-se às preocupações sociais, morais, políticas e científicas dos próprios autores dos discursos ou representações de paisagem, e associava-se frequentemente a protestos contra as ameaças de um urbanismo industrial homogéneo que estiveram na base dos primeiros movimentos ambientalistas neste período.

A preocupação com a paisagem prendia-se, de facto, com os sentimentos associados à própria experiência moderna de natureza e à evocação de um ambiente físico "original" de onde irradiava uma espécie de verdade moral da natureza. O valor ético da paisagem, e especificamente das paisagens culturais e das regiões, fazia parte de um projecto cultural mais vasto que, aquando a institucionalização da Geografia, reunia sob um propósito partilhado movimentos científicos e movimentos românticos. Segundo Jay Appleton (1996), o grande contributo do século XIX, neste domínio, foi a provisão de uma compreensão da paisagem que ia para além de um prazer espontâneo das suas qualidades estéticas. Aglutinou-se, portanto, a experiência estética de paisagem através da sua experiência científica, reorganizando-se as componentes significantes da paisagem como construção cultural. A preocupação com a "observação rigorosa" dos fenómenos e com a análise da paisagem física, segundo o autor, era entendida como pré-requisito da ideia de progresso que animava os espíritos modernos que perseguiam uma compreensão racional da natureza. Se a literatura e as artes exploravam a experiência estética de paisagem com base na imaginação e nos sentidos, a observação científica viria proporcionar as bases para a sua argumentação "estritamente racional" (Appleton, 1996).

O desenvolvimento dos sistemas científicos de classificação no domínio geográfico e o esforço de aplicação sistemática dos postulados científicos às formações geomorfológicas e humanas que compunham a superfície terrestre traziam de facto uma

nova forma de perspectivar a paisagem.[160] Não obstante, esta aplicação do conceito mais do que colidir entroncava nas orientações contemporâneas que objectivavam a paisagem como experiência estética.

A aproximação à ideia de natureza, preocupação central na ciência como nas artes, estruturava todo um quadro de valores e uma cosmologia alicerçada na crença de uma "glória de Deus, designada para a edificação do homem" (Appleton, 1996: 40). De facto, se a institucionalização da ciência perseguia a discussão dos fundamentos epistemológicos e metodológicos para a passagem de um conhecimento teológico para um conhecimento científico (Livingstone, 1992), a experiência de paisagem encontrava-se ainda profundamente trespassada pelo sentimento estético de natureza o qual entroncava para os românticos no acto de contemplação divina. Como enfatizava Ruskin,

> "a pintura de paisagem é a representação pensada e apaixonada das condições físicas dispostas para a existência humana. Esta imita os aspectos, e grava os fenómenos das coisas visíveis que são perigosas ou benéficas para o homem. Ela expõe os métodos humanos para com eles lidar, e para usufruí-los ou sofrer com eles, dispondo aquilo que é exemplar ou que merece contemplação" (Ruskin, in Appleton, 1996: 12).

A própria emergência do paradigma evolucionista, elucida David Livingstone (1992: 213), não extraiu instantaneamente Deus do discurso científico. Segundo o autor, Friederich Ratzel ter-se-ia "movimentado de um materialismo inicial para uma espiritualidade mais romântica", enquanto que um forte misticismo naturalista era perfeitamente discernível na retórica geográfica de diversos outros autores

[160] Inquirindo as origens dos fenómenos naturais terrestres, inúmeros autores exploravam a "vida subterrânea da terra" (vulcões, oceanos, etc.) ensaiando as características que se iam descobrindo através de sofisticadas composições pictóricas. O sentido de drama pictórico que emana da vida destas formações contaminou a representação em paisagem, reflectindo-se na celebração de cenários como explosões vulcânicas e fumos, tempestades no mar, entre outras. Por forma a ilustrar a análise estrutural da paisagem, inúmeras composições erguiam-se, retratando as violentas convulsões da Natureza. Mas este processo de recodificação das representações de natureza pela acção da ciência, foi progressivamente integrando as inferências geológicas com as industriais. O retratar dos engenhos industriais no território, a dramatização da sua força no que respeita ao disciplinar da Natureza ou ao potenciar a suas manifestações, integrou uma espécie de moralidade das primeiras paisagens industriais. Como paisagens que caracterizavam cenários científicos, o retratar da indústria e vulcanicidade configurou, desde o século XVIII, o núcleo de evolução de uma particular estética do sublime. David Fraser apresenta uma argumentação fundamentada sobre este tema analisando as cenas industriais e científicas de Joseph Wright.

contemporâneos. Nos finais do século XIX, a experiência da natureza ocupava as diversas sensibilidades que se dispunham a compreender as relações entre o ser humano e o ambiente físico e que tentavam alinhar um novo contexto de acção humana com os mitos do passado. Como já salientamos, a crença no mundo transcendental da natureza e na ideia de que a paisagem física da superfície terrestre era uma emanação divina, seria uma das fontes mais poderosas do romantismo europeu. Ampliada pela descoberta da paisagem Americana, percebida no tempo e, segundo Van Zandt (1996), como a mais fiel às intenções originais de Deus, porque supostamente intocada pelo ser humano, esta representação viria enfatizar a reificação da natureza pelos movimentos intelectuais, literários e artísticos da época.

Numa apoteose romântica exponenciada pelos movimentos nacionalistas e filtrada pelos discursos científicos, as qualidades transcendentais das paisagens "naturais" do "novo mundo" eram exaltadas como paisagens primordiais de respeitabilidade estética, ética e moral únicas, sendo imbuídas das qualidades do belo e do sublime como verdadeiro e intocado trabalho de Deus disposto e guardado intacto para contemplação humana[161]. Os alicerces filosóficos formais do próprio movimento romântico europeu, segundo Zandt (1996), foram abalados com esta descoberta, uma vez que a introdução da ideia de natureza selvagem excluía a possibilidade de certas composições e de elementos iconográficos presentes na estética pitoresca, os quais evocavam a associação de elementos naturais e elementos construídos pelo ser humano (tais como as ruínas e relíquias), que funcionavam como testemunho de toda uma história da civilização humana. A absorção das qualidades estéticas do ambiente físico americano pelo movimento romântico, em grande medida pela exploração das representações de exotismo e pelo reavivar do mito de uma arcádia primitiva composta por uma natureza selvagem (e portanto mais próxima de Deus), fez eclodir um novo sentido de contemplação e de respeito associado a uma experiência moral de paisagem. Esta

[161] Isto no contexto cultural de celebração do sentimento de/pela natureza, donde imanou a filosofia estética moderna. Este sentimento ditara não só o fascínio pela contemplação da natureza, como o fascínio pela observação dos detalhes da natureza, o desejo pela compreensão das generalidades do ambiente como pelas suas particularidades. Esta tendência ocupou as sensibilidades científicas e artísticas, umas e outras implicadas com a tarefa de ligação entre ambiente físico e sentimento estético através da experiência de natureza.

experiência, por seu turno, tornar-se-ia numa das categorias mais elevadas da filosofia romântica oitocentista.[162]

Posteriormente, os desenvolvimentos associados à afirmação da geografia académica definiram abordagens historicamente específicas ao estudo da paisagem americana, debruçando-se sobre o seu edifício material e sobre o modo como a cultura influenciava a sua forma física. Em certo sentido, estes trabalhos viriam robustecer o mito de uma natureza intocada pelo ser humano, ao enfatizarem as paisagens vernaculares. Neste contexto, a escola de Carl Sauer promoveu a ideia de uma natureza primordial americana e de uma paisagem natural não-humana "como base narrativa para várias formas de colonização incluindo, mais posteriormente, a colonização operada sob a égide das práticas exclusionistas de conservação da paisagem natural" (Hinchliffe, 2003: 208). A ideia de derivar um valor normativo do mito de uma pureza natural pré-humana, associava-se no período da institucionalização da ciência geográfica a uma profunda nostalgia pelo "natural" e pelo sentido de divisão entre cultura e natureza, argumenta Steve Hinchliffe. Mas este tinha ainda subjacente uma tensão "entre versões naturalizadas de cultura (pura e unificada) e as modernas e problemáticas versões de sociedade urbanizada e industrializada" (2003: 208). Se o estudo da edificação das formações paisagísticas ou a morfologia da paisagem, era tratado tendencialmente como resultante de interacções entre os processos naturais e culturais, esta tendência não pode dissociar-se das vagas de crítica ambientalista à sociedade moderna que proliferavam ao tempo, empenhadas com a recuperação "'da própria terra' (Worster, 1988), como componente vital e autónoma da evolução da paisagem" (Hinchliffe, 2003: 208).

A ênfase na ideia de recuperação do mundo físico, de uma natureza intemporal, a-espacial e universal, cujas propriedades primárias deveriam ser reveladas (Demeritt, 1994), inspiraria sucessivas vagas de geógrafos e de historiadores debruçados sobre as problemáticas ambientais. O carácter ontológico desta primeira natureza, que funciona como ideia-força de parte significativa da História Ambiental desenvolvida durante o

[162] Tentando captar o sentido de totalidade e plenitude para a linguagem da ciência, o geógrafo moderno recorreu ao holismo estético (Humboldt) e ao holismo teísta (Ritter) como forma de enfatizar as qualidades orgânicas do ambiente físico. No início do século XX, as ciências biológicas proporcionaram suporte para este tipo de conceptualização de inspiração romântica. Influenciado pela visão estética e científica de Goethe, Carl Sauer usou a biologia evolucionista e a história natural como modelos para a sua história cultural. Similarmente, os estudos de Vidal de la Blache assentaram sobre um sentido de unidade terrestre e numa concepção naturalista da Ciência Social. Para uma discussão das relações entre ciência geográfica e romantismo consultar Nicholas Entrikin (1991).

século XX e dos estudos em torno da morfologia da paisagem, veio a ser "naturalizado" como "um conjunto de propriedades primárias não mediadas" (Hinchliffe, 2003: 209). De facto, a exaltação de uma ideia de natureza universal integrou o projecto político-intelectual da História Ambiental e futuras extensões para a Ecologia, nomeadamente pela conceptualização das ideias de equilíbrio e harmonia do mundo "externo e natural" (Cronon, 1995).

A tentativa de alocar uma primeira ordem à natureza não-humana, e portanto o processo de naturalização da ideia de uma natureza universal, não se pode dissociar de um enquadramento cultural e de "um conjunto de práticas científicas orientadas para a conservação, (e) que tinham que ver com o controlo externo" (Fairhead e Leach, 1998: 189) dos territórios nacionais. A complexa história e sociologia que subjaz os debates em torno das questões ambientais e o desenvolvimento da ideia científica de paisagem, encontra-se intimamente relacionado com as preocupações políticas e administrativas das instituições com que co-evoluiu a prática científica num processo de modelação recíproca" (Fairhead e Leach, 1998: 189). Tal "ecologia do conhecimento" (Fairhead e Leach, 1998: 189), estribada na valorização de uma primeira natureza como clímax ecológico, produziu uma simplificação e homogeneização da ideia de paisagem silenciando a controversa história e sociologia da sua construção. A exploração de modelos de sistemas naturais "purificados" que enfatizam a exclusão das relações entre as instâncias humanas e não-humanas, e que sublinham o carácter "deformativo" da acção humana sobre o ambiente físico, promoveu uma série de representações culturais alicerçadas sobre a dicotomia natureza/cultura, as quais transformaram o ser humano num estranho na paisagem, "um estranho não desejado numa terra à qual a 'natureza' e os seus guardiões nacionais e internacionais vieram reclamar direito" (Fairhead e Leach, 1998: 192). Tal autoridade externa, propalada pelo ambientalismo moderno e claramente manifesta nos discursos conservacionistas, ao assentar sobre as políticas de uma primeira natureza, ilude os mecanismos de coprodução do mundo e turva o entendimento das relações de poder que operam na construção da paisagem.

Nos alvores do século XX, o significado de paisagem, entendida como "secção específica de superfície terrestre passível de ser percebida como todo harmonioso constituído por diferentes factores naturais e antropogéneos" (Wardenga, 2006: 134), estruturava já os quadros teóricos das diferentes escolas de Geografia que encaravam a

paisagem como entidade espacial pré-definida independentemente da existência de qualquer ciência.[163] Isto porque, a mobilização deste constructo para a edificação de um projecto científico, "facilitou a difícil tarefa de uma regionalização intersubjectivamente verificável" (Wardenga, 2006: 134), tarefa necessária para a ordenação lógica, política e ideológica do complexo mundo material. Apresentando-se como central para a afirmação de uma ciência geográfica que pretendia demarcar-se das origens estéticas pré-científicas da ideia, a paisagem era perspectivada pela comunidade científica como "símbolo da interacção dos mais variados factores geográficos num lugar particular" (Wardenga, 2006: 134).

Objectivada, pela recentemente formada comunidade científica, como uma entidade espacial, a paisagem era definida por escolas como a de Berkeley, como um todo orgânico e harmonioso de coerência absoluta. Esta perspectivação da paisagem como um organismo, colocava a imediatez da experiência de paisagem no centro da pesquisa, criando condições para uma análise científica que favorecia a intuição do investigador e a exploração de um estilo descritivo vivo e quente, que recorria frequentemente a categorias estéticas como o "ritmo" e a "harmonia" (Wardenga, 2006: 134). Tais discursos, que visavam a perspectivação do natural e do cultural no mesmo fenómeno, rompiam, segundo a autora, com a tradição positivista das descrições de causalidade mecânica em detrimento da contemplação fenomenológica da natureza da paisagem.

A paisagem, tornada objecto de experiência científica, foi responsável pela edificação de uma abordagem holística de cariz organicista que, pela acção dos aparelhos de educação formal, veio sedimentar o imaginário geográfico colectivo de acordo com os modernos padrões de perspectivação do território. Definindo o quadro de uma teoria geográfica científica de carácter empírico, a ideia de paisagem viu-se reconceptualizada de acordo com a ideia de que "cada área era de *per se* um todo real e individual, para ser compreendido intuitivamente pelos geógrafos e descrito o mais vividamente possível" (Wardenga, 2006: 135) A experiência científica de paisagem resultava, assim, numa tentativa de descrever cada porção de território de acordo com um método e técnicas científicas, sendo estas descrições pautadas pela teorização do objecto. Como conceito aglutinador de uma geografia das regiões, a ideia e a

[163] Embora datando do período medieval, a ideia de paisagem só foi formalmente codificada no século XIX quando um grupo de geógrafos alemães usou o termo para definir a geografia como disciplina científica (*Landschaftsgeographie*).

experiência de paisagem estruturaram um campo científico implicado na tarefa de gravar/registar as porções da superfície terrestre, entendidas como entidades únicas e inquestionáveis. Na forma de monografias, as representações científicas de paisagem informavam os discursos modernos, retratando o mundo como um conjunto complexo de áreas/regiões pré-definidas cuja imagem urgia registar. Perspectivada como "área circunscrita possuidora de uma espécie de unidade ou princípio organizador que a distingue de outras áreas" (Gregory, 2000h: 687), a noção de região integrou os discursos científicos de paisagem por forma a consolidar um imaginário geográfico que colocava uma particular construção de Europa no centro da sua grelha de observação do mundo. Alicerçada sobre uma grelha de posicionamento que colocava outras regiões numa situação de diferença desigual, a produção de estereótipos regionais com base numa matriz da região cultural europeia, foi avidamente nutrida pela disciplina de Geografia que definiu a região como unidade crucial de investigação.

Activando questões de identidade e autenticidade, as escolas tradicionais de Geografia Regional promoviam a exaltação de uma natureza essencial das regiões, enfatizando o modo como as culturas locais se inscreviam na paisagem e a diferenciação por áreas. Isto, tendo em conta as conexões que se estabeleciam dentro dos estados-nação e as representações não inocentes que presidiram à divisão do mundo em regiões e a sua "naturalização" pelos discursos científicos e populares.[164] Se esta construção se associava à narrativização do espaço promovida por um vastíssimo conjunto de geografias imaginativas que circulavam, entre outras, na forma de narrativas de viagem, esta associava-se de igual modo a uma esteticização da paisagem que se operava pela acção das artes e tecnologias da visão e percepção (Gregory, 2000g). Assentando sobre uma elaborada textualização da circulação capilar entre

[164] Directamente associado ao conceitos de paisagem e região estava o conceito de lugar. Outro dos conceitos centrais para os geógrafos deste período, o lugar era perspectivado por forma a enfatizar os laços entre as pessoas e o espaço físico que habitavam. Como disciplina que indagava a experiência das similaridades e diferenças entre lugares, a Geografia debateu-se, desde a sua institucionalização, com o problema de articular este sentido com os objectivos da racionalidade científica. A síntese dos fenómenos heterogéneos de acordo com as suas relações em cada lugar, constituiu um importante desafio para os geógrafos que tentavam articular os aspectos objectivos do lugar (como ambiente externo) com os aspectos subjectivos da experiência de lugar. A perspectiva holística evidente no trabalho dos primeiros geógrafos modernos, permitiu analisar os lugares e seus conteúdos como um todo. A tentativa de captar a especificidade, assim como o carácter único e concreto de cada lugar, associa-se à preocupação idiográfica do pensamento geográfico. Colocada entre a ciência e a arte, a Corologia, debruçou-se sobre o estudo do lugar e região, e através dela apuraram-se as qualidades de tipo narrativo que estruturaram as tentativas de capturar as conexões particulares entre os indivíduos e grupos e os lugares.

grupos humanos e lugares que alegadamente ocorria através de formações regionais, uma tematização das regiões e uma poética da descrição regional ergueram-se tendo por base a experiência de campo como a forma mais elevada da "arte do geógrafo" (Hart, 1982). Celebrando as ligações entre cultura e natureza (sintetizadas na ideia de paisagem), a Geografia Regional debruçava-se sobre as regiões como espaços celulares circunscritos, definindo a natureza convencional da delimitação por fronteiras. Isto como forma de compreender os processos de industrialização e urbanização, assim como as dinâmicas da economia espacial capitalista.

A teorização das formações regionais como condensações totais e fechadas em que a paisagem era o resultado de processos culturais e sociais estáticos agindo sobre a natureza, veio a ser entretecida no imaginário popular por forma a legitimar uma série de geometrias de poder que se incrustaram nas representações geopolíticas modernas. Integrando um processo de classificação espacial, a lógica da taxonomia regional funcionou como meio de organizar a informação geográfica, tanto mais que, numa fase subsequente, a análise locativa se debruçaria sobre as regiões como células numa grelha espacial, como instrumentos de ordenação de um espaço geométrico. De facto, se a Geografia Regional encontrou a sua estética nos modelos pitorescos que funcionavam como janelas de enquadramento para a celebração de complexos holísticos e harmoniosos de natureza/cultura (a janela de onde se acedia aos retratos do mundo do autor), a ciência espacial encontrou a sua estética nos modelos e métodos analíticos formais, representando as regiões como categorias de organização de um espaço linear, homogéneo e abstracto (Gregory, 2000c). Às descrições das paisagens físicas e culturais, aos "quadros", aos retratos dos países e regiões, e à definição da "personalidade" geográfica dos lugares, sucedeu-se a geometrização das regiões funcionais e a tentativa de compreensão da organização dos "conjuntos espaciais" e da ocupação humana das áreas geográficas.

Se as primeiras escolas de Geografia da paisagem se encontravam particularmente atraídas por uma ontologia da paisagem estribada sobre as ideias de uma natureza pré-existente e da interacção entre uma natureza previamente constituída e culturas vernaculares estáticas perspectivadas uma e outras como todos holísticos, isto fez com que a paisagem como formação material fosse tornada num modo científico de ver (Hinchliffe, 2003). Se as aproximações à morfologia da paisagem contribuíram para a

"naturalização" da paisagem como forma de ver, tais aproximações negligenciaram os meios culturais, históricos e políticos através dos quais as paisagens se transformaram em textos e como articularam descrições e significados.[165] Assim, o tratamento da paisagem como "unidade de forma intemporal" (Cosgrove, 1998: 16), "como algo que esteve sempre lá, algo para ser simplesmente encontrado (mais do que activamente construído)" (Mitchell, 1998: 9), deve ser entendido no quadro de uma história política do "ocidente", em que os espaços narrativizados e processados por complexas geografias imaginativas estão carregados de significados ideológicos associados ao domínio e colonização do Outro não-ocidental. Neste sentido, e como salienta Don Mitchell (1998), o "encontro" com a paisagem remete para a reflexão em torno da construção de um problemático campo de visão que integrou a conceptualização regional.

Funcionando como escala de análise geográfica privilegiada (Gregory, 2000), a escala regional serviu tanto a geógrafos como a exploradores para uma textualização da paisagem em que as culturas eram localizadas em compartimentos-estanque, numa superfície estruturada por um sistema de coordenadas espaciais. Profundamente fundado sobre ideias como a de paisagem e região, o contributo da ciência geográfica para a evolução da espacialidade ocidental moderna assenta em grande medida na criação de superfícies de visualização passíveis de objectivar graficamente aquelas ideias. Envolvendo técnicas complexas de mapeamento do espaço, o registo gráfico das modernas representações do mundo tentava dar conta da "medida" de um mundo que se desvelava aos olhos ocidentais como uma insondável *terra incognita*. Possibilitando a autorização social e política das representações desse mundo, a Geografia afirmou-se como discurso científico da superfície terrestre, um discurso supostamente "objectivo" sobre territórios físicos delimitados artificialmente de acordo com projectos políticos e

[165] Aqui, a importância das narrativas empíricas é crucial, para o processo de narrativização do território. Como meio de descrever o mundo em relação a um sujeito, a narrativa é uma forma de conhecimento distintiva que deriva da redescrição da experiência de fenómenos heterogéneos (Ricoeur, 1983). Paralelamente históricas e miméticas, as narrativas geográficas potenciam o processo de construção de sentido de lugar. Dentro deste processo é de salientar o papel da faculdade mimética na construção dos lugares e dos eventos. Como forma de prática humana que persegue a descrição do mundo através de símbolos familiares e partilhados, a mimese tanto funciona como modo de confirmar uma ordem pré-existente como um meio de criação de significados. Tais imagens e representações familiares e partilhadas entram, pela actividade mimética, num processo de construção de lugar similar ao dos enredos históricos e ficcionais. Para uma discussão da função mimética da narrativa consultar a obra de Christopher Prendergast (1986). Diferentes perspectivas sobre este tema são ainda exploradas por Roland Barthes e Paul Ricoeur.

ideológicos. Este discurso encontrava na cartografia e na representação em paisagem, os seus instrumentos gráficos mais elaborados. Mas estes não funcionavam apenas como superfícies de visualização dispostas para credibilizar um específico campo epistémico. Antes, eles próprios funcionavam já como uma ordem específica de conhecimento, pela íntima associação entre a representação em paisagem e o acto de mapear o mundo pela cultura moderna ocidental.

Debruçando-se sobre o acto de mapear como processo significante, inúmeros autores indagam paralelamente a complexa arquitectura dos sinais que compõe cada mapa e a arquitectura visual através da qual os mundos construídos nesse médium são seleccionados, traduzidos, organizados e modelados (Jacobs, 1996). De facto, a tentativa de construção de uma "visão transparente" do mundo que encontrava no mapa um médium "neutro" de transferência de informação externa sobre o território, uma ideia assente sobre a crença numa ideal correspondência entre o mundo e a sua imagem (Jacobs, 1996), conduziu em grande medida ao sucesso de uma ciência autolegitimada pela poderosa moldura cognitiva da carta geográfica. Enquadramento simplificado de classificação, a carta geográfica funcionava como instrumento de naturalização de questões ontológicas e epistemológicas de base, questões que permitiam explicar o fabrico das relações entre natureza e cultura ao proporcionarem uma autentificação do conhecimento do mundo exterior. Constituindo um dos conjuntos mais poderosos de geografias imaginativas do mundo ocidental, as cartas e os mapas manifestam de forma eloquente o ímpeto geográfico que nutriu o período moderno, revelando-se como instrumentos fulcrais das modernas espacialidades. Através destes instrumentos, robusteceu-se uma espacialidade, a do sujeito (observador-espectador), relativamente ao mundo (objecto observado-exibido), uma espacialidade em que a ciência geográfica se especializou. O mapeamento cognitivo subjacente ao acto de cartografar o mundo, articulou um sistema de significados forjados pela "episteme europeia" (Jardine, 1997) e pelo autor ocidental como forma de alcançar uma representação credível da realidade. As conexões históricas entre ciência, arte, e cartografia, posicionaram o mapa como complexo produto cultural que, por um lado, denota as relações do autor com o mundo representado, e, por outro, participa em diversos circuitos de troca e de mapeamento de significados, como elemento da cultura material que integra geografias reais e imaginárias.

Como testemunho de uma particular experiência do espaço, o mapa detém papel central na cultura ocidental moderna, e isto tanto como objecto material como como metáfora. Mapa e paisagem funcionam aqui como médiuns pictóricos através dos quais se construiu a imagem do mundo "conhecido", reforçando uma semiótica do espaço que é nutrida pelo refluxo contínuo de significados que se opera entre estes dois tipos de geografias imaginativas. A estabilidade e autoridade que lhes são conferidas, decorrem em grande medida do efeito mimético das representações em paisagem e do papel da cartografia no que respeita à disseminação de novas visões do espaço no período moderno (ex. o impacto das vistas aéreas). O incremento da "espacialidade do observador", através das tecnologias da visualização ao serviço do mapeamento do território e da construção do seu retrato, implicou a incorporação no tecido perceptivo do sujeito de novas perspectivas de visualização (como a vista vertical, horizontal, oblíqua). Os novos mecanismos de visualização que se desenvolveram através delas transformaram o domínio das representações culturais de espaço. Isto teve como consequência, o incremento do controlo do espaço enquadrado da representação, por parte do observador, e o aumento do campo de observação em posição, profundidade e distanciação (Nuti, 1999). Denotando uma tentativa de alcançar um conhecimento estável e uniforme do espaço, mapa e paisagem configuraram o universo de representação das vistas do território, um localizando e o outro retratando, entretecendo-se os dois numa semiótica de visualização que funciona como componente activa na produção das modernas espacialidades. Dentro delas, cada mapa tem subjacente complexos processos de mapeamento, processos que envolvem tarefas de definição de escala, enquadramento, selecção e codificação.

O acto de cartografar significados num mapa, como forma de assegurar o conhecimento espacial por via gráfica, implica, portanto, operações cognitivas que transpostas para o suporte material produzem cadeias de significados e associações específicas que induzem processos activos de apreensão do espaço e dos fenómenos representados. Neste sentido, a textualidade de um mapa remete para as relações de significado postas em jogo pelo seu autor, relações que são objectivadas por tarefas de redução ou ampliação e que alteram a forma dos fenómenos representados no espaço (Harley, 1997). Isto ocorre pela definição do enquadramento que funciona como meio de territorialização e de organização da totalidade representada, assim como pelos

diversos actos de selecção que asseguram consistência semiótica entre signo e significado (mapa e território) e que determinam as presenças e as ausências como factores decisivos para o processo de significação (Cosgrove, 1999). Requerendo uma semiótica que assegura a conexão entre o espaço representado e uma ideia do espaço real, o mapa integra a informação resultante de levantamento através de processos de codificação. Isto, tendo em conta uma variedade de sinais e de símbolos mobilizados para o espaço representacional como resultado de uma capacidade de mapear o mundo e de representar o conhecimento.

O papel central das práticas de mapear na modelação e na figuração do mundo moderno ocidental associa-se ao seu significado na recolha, produção e mobilização do conhecimento geográfico, participando num projecto filosófico mais vasto de definição das conexões metafísicas e morais entre os mundo materiais "conhecidos" e "desconhecidos" (Harley, 1997). Projecto que coincidiu com o desenvolvimento das técnicas de manipulação do espaço bidimensional e com o desenvolvimento dos meios mecânicos de reprodução das imagens gráficas, sua circulação, apropriação e revisão académica. Isto, no contexto da expansão dos contactos intercontinentais e transoceânicos e da reorganização europeia da territorialidade pela construção dos estados-nação pelas potências imperiais. Representando mundos físicos, sociais e imaginários, os mapas projectam uma determinada ordem sócio-territorial, operando como instrumentos concretos de uma específica experiência do espaço. Modelando as modernas formas de ver e do conhecimento, as práticas de mapear vieram assim a nutrir uma particular poética do espaço que põem em contacto cultura visual e cultura de viagem. Neste contexto, o contexto de mapeamento das utopias imperiais e nacionalistas de que uma determinada ordem social depende e que gera uma ordem espacial que reorganiza os modelos pré-existentes, definiu-se uma característica muito específica da mentalidade moderna: "a preocupação com a capacidade física do olho humano para registar e visualizar a materialidade a qualquer escala" (Cosgrove, 1999: 18).

Associada à necessidade de desenvolvimento de um modelo racionalista de espaço absoluto,[166] a prática científica de mapear tinha subjacente o nexo geo-estratégico dos interesses nacionalistas e coloniais, assim como a exploração de recursos físicos e

[166] O espaço absoluto das nações e dos impérios com as suas muito concretas constelações de poder, verdade e conhecimento.

humanos. Mas esta tinha também subjacente, "o comércio de imagens e dos processos de visualização, registo, memorização e esquecimento através dos quais os lugares distantes foram mapeados nos sistemas europeus de conhecimento" (Cosgrove, 1999: 21). As redes idealizadas de espaço articuladas nas modernas espacialidades e sob a égide de uma ciência ocupada com a inventariação (e figuração) do mundo assentavam, deste modo, no trabalho de um "olho solar", o "olho de Apolo" (Cosgrove, 2003), encarregado de oferecer as imagens do seu território terrestre. E isto com recurso às práticas de mapeamento de um "espaço total" e às técnicas de representação e descrição dos complexos de natureza e cultura que o constituíam; as representações da paisagem.

Conceito unificador e totalitário, a paisagem assumia-se enquanto instrumento fundamental de análise produzida por um "olho distante", o "olho do observador" ocidental e respectivas extensões do aparato ocular, as tecnologias de percepção e visualização do espaço investidas de uma espécie de competência para gravar-registar a "verdade". As representações em paisagem completavam a ideia de uma visão sintética do território, articulando-se a perspectiva horizontal por estas proporcionada com a perspectiva vertical da cartografia e, deste modo, acrescentando-se os discursos científicos oficializados à criação de um *mondo nuovo*. Acompanhando a ideia moderna de que o movimento e a viagem expandiam o sentido e o conhecimento do universo, a experiência científica de paisagem estruturava o moderno impulso geográfico,[167] como mediadora das narrativas ocidentais logocêntricas. A própria filosofia espacial em que se radicaram estas narrativas geográficas, seria, por seu turno, propiciadora das mais ousadas representações científicas, estéticas, políticas e ideológicas de lugar no espaço isotrópico do plano.

Perspectivada como "consequência material das interacções entre a sociedade e o ambiente, analisada no terreno pela superfície de observação mais ou menos objectiva do geógrafo" (Rose, 1993: 87), a paisagem integra essa mesma superfície de observação por forma a dar sentido a uma particular relação entre natureza e cultura. Aquilo de que se trata, é, portanto, muito mais do que de simples relações entre a sociedade e o território. Através da paisagem, instituíram-se modos particulares de observação do espaço e respectiva representação. Ao assentar num conjunto de normas de visualização que definem uma relação específica entre o observador, o objecto observado e a

[167] A qual tinha subjacente uma observação espacial fabricada pelos aparatos mecânicos de registo.

representação, as tradições de interpretação científica da paisagem integram: (1) a constituição de um "ponto coerente de observação" situado no exterior do mundo observado e que se encontra numa situação de controlo desse mundo; (2) a separação do mundo relativamente ao observador, entendido aquele como algo que é anterior à descrição (que aguarda ser descoberto) e que carece de narrativa, de histórias que iluminem o seu carácter e o carácter dos objectos que o ocupam; e (3) a construção de modos ilustrativos passíveis de incluir o mundo e as suas narrativas, que detêm uma existência prévia a qual urge retratar (Law e Benschop, 1997). De facto, o desenvolvimento de uma superfície de observação, com base na qual se organizaram as relações entre um sujeito centrado e um objecto subordinado (Hinchliffe, 2003), seria também ela nutrida pelas representações em paisagem, as quais oferecem "a ilusão de um mundo em que podemos participar subjectivamente pela entrada no enquadramento do retrato através do eixo da perspectiva" (Cosgrove, 1985: 55).

O acto de enquadrar ou emoldurar a paisagem, o acto performativo de propiciar o "encontro" com a natureza através de uma específica forma de ver, "distancia-nos do mundo (...), definindo uma inter-relação particular com a natureza e aqueles que aparecem na natureza" (Cosgrove, 1985: 55). Através dele, um sujeito humano é idealmente distinguido de um objecto natural, contribuindo-se assim para a estabilização de certas relações de poder tanto entre humanos como entre os mundos humano e não-humano (Hinchliffe, 2003). Definiu-se, assim, no mundo moderno ocidental, uma muito específica experiência da paisagem. Integrando a constituição do sujeito do humanismo, a construção de uma experiência da paisagem encontra-se em relação com uma particular semiótica da paisagem resultante da circulação de sistemas geográficos, de sinais postos em jogo pela geografia como ordem de conhecimento. Circulando numa superfície de observação que se afirmou em resultado de um processo cultural de estranhamento dos objectos e fenómenos não-humanos, esta envolveu, de acordo com Hinchliffe (2003), a criação de um contexto (o contexto do sujeito) para uma série recursiva de "actos de purificação". De um lado o sujeito que observa, de outro lado o objecto observado, ao qual se busca distanciação pela criação de uma superfície de observação. As políticas de representação e de visualização implicadas neste processo definem-se ainda com base numa "entrada estética, não num envolvimento activo com uma natureza ou espaço que tem a sua própria vida"

(Cosgrove, 1985: 55). Ao trabalho político de uma específica cultura visual, na sua relação com o mito do sujeito moderno, respondeu uma específica produção do espaço alicerçada sobre a "naturalização" deste encontro com uma primeira natureza.

As políticas de representação envolvidas na construção da paisagem como objecto científico consolidaram um sistema de significação fundado sobre inúmeras exclusões sintetizadas pelo acto performativo de separação do sujeito e do objecto. Como poderoso artifício cultural, a ideia de paisagem remete para práticas de significação associadas a uma particular produção de espaço, as quais têm subjacente uma formação social estruturada sobre as relações entre proprietário e trabalhador (da terra), assim como do colonizador e colonizado, enfatizando-se através delas o acto de controlo e o sentido de prospecção do território pelo sujeito ocidental. A paisagem como forma de ver inclui, portanto, e como bem mostrou Cosgrove (1998), uma específica formação social, a que se associa uma superfície de controlo e observação: a das classes dominantes de centros de poder específicos. Tal superfície de visualização inclui ainda "a masculinização da observação e a feminização e racialização da natureza (ou do observado)" (Hinchliffe, 2003: 212), o que contribuiu para um modo de ver específico e que remete para o carácter das modernas epistemologias.[168] Neste sentido, a ligação entre a paisagem e as expressões ideológicas das relações sociais capitalistas, das economias de mercado e dos movimentos urbanos e de industrialização, não pode ser descorada quando se tem em conta a institucionalização da Geografia e a apropriação académica da ideia de paisagem assim como o desenvolvimento destes projectos político-intelectuais. Considerada em grande medida como expressão do nacionalismo romântico (Hooson, 1994), a emergência da Geografia como disciplina académica fez uso de uma função ideológica de que a paisagem era herdeira; a harmonização das relações sócio-ambientais pelo prazer visual da terra (Cosgrove, 1998).

Como estrutura epistémica, a Geografia foi responsável pela organização de uma ordem de conhecimento estabelecida nos centros de poder, os mundos metropolitanos

[168] A própria superfície de observação constitui uma forma muito peculiar de aquisição de conhecimento, uma forma masculinista que implica um observador distanciado e descorporizado que objectifica as coisas que vê. Objectificada dentro desta superfície de observação, a mulher é representada em paisagem e como paisagem, sendo os objectos figurados transcodificados como femininos (ex. a terra). Neste sentido, a superfície de observação é percorrida por aspectos de desejo sexual, prazer e poder, sendo a paisagem produto não apenas de uma ideologia de classe e raça mas também de género (a paisagem como resultado não da burguesia mas da burguesia masculina). Para uma melhor compreensão da extensão da teoria de Denis Cosgrove pela teoria feminista consultar o trabalho de Gillian Rose (1997).

imperiais (Harley, 1997). Funcionando paralelamente como "teoria da cognição e como sistema de classificação, como modo de localização e como arena de histórias colectivas nacionais, culturais, linguísticas e topográficas" (Rogoff, 2000: 21), a Geografia é responsável pela produção de um espaço homogéneo que se tornou ordem de conhecimento através de medidas universais de indexação da terra. A teorização crítica do corpo de conhecimento geográfico, dentro do qual a ideia de paisagem detém importância crucial, remete para o repensar dos modos como, através dele, se naturalizaram questões de posicionalidade e do poder e autoridade para nomear ou para submeter "outros" a categorias identitárias hegemónicas. Inúmeros autores têm-se dedicado à revisão do corpo de conhecimento disponibilizado pela Geografia, por forma a trazer à superfície as estruturas de poder que se escondem sob os discursos científicos e que afectam as relações entre os sujeitos e os lugares. Perspectivada neste quadro, a paisagem como objecto científico constitui um exemplar riquíssimo de aproximação ao pensamento moderno, dentro de um horizonte revisionista. Através dela, operou-se a espacialização de relações sociais e de convenções epistemológicas, pela acção de narrativas sócio-culturais geograficamente informadas.

A análise das estruturas de subjectividade que informam a Geografia, pode, em grande medida, ser efectuada pela desconstrução do modo como a paisagem participa num processo activo de espacialização que se encontra associado às práticas de retratar e designar as propriedades físicas do espaço. Neste sentido, o processo de "espacialização geográfica" (Rogoff, 2000) desenvolveu-se pelo trabalho de estruturas de conhecimento e de imagens situadas circulando sob a ilusão de um "campo de transparência" (Lefebvre, 1991) assegurado pelo trabalho conjunto de ciência, arte e tecnologia. Como forma de territorialização do conhecimento, o estabelecimento de campos disciplinares como o da Geografia permitiu a afirmação do domínio lógico-positivista e de um campo de representação estruturado em torno da centralidade da visão. De facto, a centralidade da visão para uma determinação empírica do mundo percebido, é discernível nos discursos filosóficos e científicos que asseguraram continuidade ao projecto ocidental do Iluminismo (Jay, 1994). Integrando um modelo de subjectividade, a determinação de um campo de visão em que um "olho objectivo e inocente" (Jay,1994) assegurava a afirmação de um observador não situado, foi legitimada pelos credos de verdade científica e pela posta em prática de um "campo

neutral" de percepção em torno do qual se organizaram o sujeito conhecedor e o objecto conhecido. Ora, neste contexto, a paisagem surge como uma superfície de ilusão em que se projectaram identidades de lugar e em que se articularam práticas culturais que usaram a imagética como forma de mobilização de discursos ideológicos comprometidos com a ilustração da sua própria legitimidade.

Activando respostas estéticas e científicas, assim como emotivas e morais, a ideia de paisagem activou de igual modo uma arena de negociação cultural das novas relações entre ser humano e território promovidas por um crescente conjunto de fragmentos representacionais (pictóricos e verbais, entre outros). Apesar das descontinuidades e da heterogeneidade das suas provas, estes fragmentos vieram robustecer a faixa de observação que mediava a relação entre o espectador e o espaço físico. Como "aparato de investigação, verificação, vigilância e cognição que serviu de suporte às tradições de cientificidade ocidental pós-iluminista e às tecnologias modernas" (Rogoff, 2000: 33), a superfície de visualização que se produziu sob o efeito da ilusão de um espaço transparente e unitário integra as práticas espectatoriais responsáveis pela mediação entre o mundo material e as subjectividades psíquicas. Ao integrarem uma superfície de visualização, a linguagem e a prática geográficas recodificaram a paisagem como sistema de significação e como experiência, com base nessas mesmas práticas espectatoriais.

Neste sentido, as representações de paisagem, entendidas como imagens credíveis do mundo físico ou como relíquias de lugares que pontuam um retrato pitoresco ou sublime do mundo (Harley, 1997), puseram o espectador em contacto com o espaço construído de um imaginário geográfico dominante, um espaço cultural profundo que a viagem, o movimento e as tecnologias especializadas na produção da ilusão do real nutriram avidamente. Subjacente a este espaço estava o desejo de tomar posse (a prática da conquista de vistas e dos seus habitantes), implicado nas inúmeras estratégias de visualização e aparatos tecnológicos para reprodução de imagens. Por isso, o projecto de transformação da paisagem em objecto científico, desenvolveu-se em consonância com a propagação das representações em paisagem que os diversos médiuns e novas tecnologias potenciavam. Isto invalida a possibilidade de se analisar criticamente a evolução da ideia de paisagem, tendo em conta unicamente um factor de propagação cultural (como a arte ou a ciência), ou de assumir que houve sensivelmente a partir dos

finais de século XIX e início do século XX uma transferência unívoca de paisagem como experiência estética para paisagem como experiência científica. Uma e outra consolidam os efeitos das tecnologias visuais na experiência de modernidade. E se o terreno cultural que gerou as modernas espacialidades expõe uma genealogia da paisagem que remete para os modos de apropriação do território factual pela construção de uma ordem de conhecimento que articulou paralelamente uma lógica de sistematização e a expansão territorial, ela remete, de igual modo, para um projecto ocidental através do qual uma particular ordenação visual dos fenómenos foi acompanhada da sua estruturação em sistemas que tendiam para a hierarquização, circunscrição e totalização.

Diversas tecnologias contribuíram para a difusão das categorias do conhecimento científico e especificamente para a popularização da ideia de paisagem. Assegurando um sentido de continuidade de tradições na arte da paisagem e na representação do espaço, a tecnologia visual de Daguerre veio concorrer no século XIX para o incremento desta ilusão perceptiva, a da verosimilhança da paisagem entendida como transcrição do lugar. Não obstante,

> "(a) divisão intelectual de arte e ciência e a inovação tecnológica da fotografia anunciaram a morte da paisagem tal como era tradicionalmente concebida e como tema central de preocupação cultural. Nesta altura, a ciência geográfica começou a apropriar a paisagem como área específica de preocupação científica, enquanto que nas fotografias e nos pontos de vista turísticos a paisagem adquiriu as propriedades de uma mercadoria generalizada cujas conexões com os seus meios de produção eram uma vez mais mistificados." (Cosgrove, 1998: 11)

Concorrendo para a democratização da imagem visual e afirmando-se como veículo da experiência de paisagem, a fotografia gerou uma nova relação com os espaços e tempos do passado através do acto mecânico de gravar a realidade física exterior. Pela capacidade mimética e pela capacidade de captar um momento preciso no tempo, a fotografia continha "o paradoxo da experiência da modernidade: a captura de um momento no tempo que imediatamente se torna passado" (Mirzoef, 1999: 65). Contida neste acto de captar o tempo passado, o *memento mori*, encontra-se uma parte significativa da própria experiência moderna de paisagem (e a sua tonalidade

nostálgica), nomeadamente no que respeita à importação de um conjunto de composições plásticas e de elementos iconográficos, assim como na transferência de ressonâncias estéticas paradigmáticas, importadas dos géneros clássicos de pintura de paisagem. A paisagem física, a "face da terra", tornava-se assim, pela acção da arte e da ciência, num mapa de significados mobilizados culturalmente para a construção de uma imagem do mundo. Uma imagem que, como um gabinete de curiosidades oitocentista, exibia os elementos distintivos de cada lugar.

Como tecnologia que veio expandir a habilidade humana para mapear o mundo e como extensão do "olho cartográfico" ocidental, a fotografia explorou a representação da paisagem associando a visão geográfica prospectiva e a visão pitoresca do lugar. O sentido de captar o "espaço do viajante" transmitido pela fotografia, associava-se ao desejo de sentir a imagística geográfica, de ser transportado pela experiência de paisagem. A própria construção do espaço pitoresco estruturava-se na fotografia, como modo de processar o mundo físico para consumo, como uma prática geopsíquica de consumo espacial (Bruno, 2002). Ao activar o imaginário geográfico do observador, a fotografia suscitava a atribuição de sentido a lugares, propondo novas constelações espaciais fomentadas pelo simbolismo iconográfico e pelo registo de uma existência material exterior, a porção de território retratado que "precedia" a criação mental. Desse modo, o observador era incorporado na representação, à medida que este "olho viajante moderno" ia abarcando porções de espaço cada vez mais vastas, do pequeno recanto ou jardim aos panoramas.

A emergência do cinema nos finais do século XIX vem ampliar este processo, dadas as transformações fundamentais trazidas pelo filme às noções de tempo, espaço, e cultura material. Com um papel central na articulação dos diferentes tipos de espacialidades, nomeadamente pelo modo como abriu terreno às práticas cartográficas para as culturas viajantes (Bruno, 2002), a Geografia foi mobilizada e transformada pela representação fílmica. Forçando o repensar das expressões culturais de espaço como arenas de viagem e habitação, o cinema integrou a escrita cartográfica, os inúmeros arquivos de paisagens culturais e as narrativas espácio-temporais disponibilizadas pela geografia como ordem de conhecimento. Mais, a prática de cognição espacial mobilizada pelo cinema assim como a narrativização do espaço que se operava através deste médium, transformou o filme numa espécie de "cartografia moderna" (Bruno,

2002), resultante de um movimento cultural implicado com o desejo da descoberta e da viagem e profundamente nutrido pela semiótica da paisagem. Erguido pela interpenetração da experiência estética de paisagem e da experiência científica de paisagem, um poderoso sistema semiótico consolidou-se nas primeiras décadas do século XX por forma a integrar as representações de espaço pela cultura ocidental. Concorrendo para a materialização deste sistema, toda uma gama de técnicas e tecnologias de visualização colocavam "o olho" como dispositivo perceptivo privilegiado para a produção do conhecimento. Como mediadores da experiência de lugar, estes mecanismos perceptivos afirmavam a hegemonia de um regime scópico, o "regime scópico da modernidade" (Jay, 1994: 416). Transformando a experiência da modernidade no "império de uma superfície de visualização-contemplação" (Jay, 1994: 417), este regime encontra-se implicado na normalização de uma arena de "transparência" normativa e de mesmidade homogeneizadora como paradigmas de uma ordem de conhecimento humanista.

Através deste regime, em que o sujeito observador não pode ser percebido directamente mas apenas inferido como "olho solar" subjacente ao médium através do qual se acede ao objecto representado, estabeleceu-se o primado de um campo visual que não pode ser visto por ninguém, mas que opera como primeiro mediador na moderna tarefa de cognição do mundo. Donde, uma das mais acesas críticas ao facto da tradição de pensamento humanista se estruturar em torno da construção e dos meios de perpetuação do moderno regime ocularcêntrico. E é para esta discussão que nos voltamos seguidamente, dado a ideia de paisagem ter-se consolidado no seio de um regime visual responsável pela constituição das categorias culturais da Verdade e da Razão (Foucault, 1984). Para isso, reuniremos alguns dos contributos mais significativos, debruçados sobre a revisão de uma filosofia cartesiana da reflexão, tentando elucidar a relação desta tradição filosófica com a posta em prática de uma ciência da observação alicerçada sobre o prestígio de um "olho absoluto" (Foucault, 1984), como figura cultural da experiência da verdade e transparência dentro de um modelo ocidental de cognição em que a visão é associada à ideia de percepção natural.

2.4. Paisagem e o regime ocularcêntrico da modernidade

"(A paisagem como) imagem designada para a percepção
interna transcendental – como um 'globo ocular transparente',
uma experiência de 'presença', ou um 'olho inocente.'"
W. J. T. Mitchell, 2002

Temos vindo a reunir aspectos centrais que configuram a discussão da problemática da paisagem à luz de uma perspectivação crítica que durante as últimas décadas transformou este campo analítico numa arena transdisciplinar de debate. Tais contributos, implicados na revisão crítica da ideia de paisagem perspectivada como complexo sistema de significados, promoveram uma reformulação da paisagem como objecto de estudo. Isto, tendo em conta o contexto das aproximações pós-estruturalistas e um conjunto de teorias críticas empenhadas na revisão da tradição de pensamento ocidental e das práticas sócio-culturais que lhe estão associadas. Neste contexto, em que a Geografia Cultural participa activamente num movimento de reconceptualização da ideia de paisagem, tentamos compreender como a paisagem participa num ciclo de mediação do território pela cultura moderna ocidental,[169] atendendo à sua construção como ideia e à sua afirmação durante o período moderno como poderosa representação cultural. Para tal, tentamos clarificar o modo como a paisagem se tornou experiência estética pela acção das artes e de um sistema de pensamento empenhado com a legitimação do valor moral de categorias e convenções artísticas. Subjacente a este sistema estava um ordem social, a das classes dominantes, que foi naturalizada através das representações em paisagem. E isto em grande medida pela acção da pintura e das artes da paisagem.

Denotando uma formação social que veiculava os valores e a ética dos proprietários e "senhores da terra", recodificada pela ordem da burguesia que a transição para o capitalismo exponenciou, a paisagem afirmou-se no princípio do período moderno pela integração de duas componentes que iriam tornar-se estruturantes para a definição de uma nova experiência do território: a emergência de uma cultura de viagem e

[169] A paisagem como mediadora das relações entre o ser humano e o ambiente. A obra de Timothy Mitchell (1988;2002) é referência incontornável para a compreensão desta problemática.

exploração e a emergência de uma cultura visual. Associando o ímpeto da conquista e mobilidade, tais componentes definiram um imaginário geográfico eurocêntrico, responsável pela racialização e generificação do espaço, tornada a sua produção num projecto totalitário e universalizante das potências imperiais. Através dele, procedeu-se à inventariação do mundo e à sua transformação num catálogo de lugares retratados em paisagem, subterfúgio a que se acedeu por pôr em prática uma superfície de visualização-contemplação, com base na qual o sujeito do humanismo definiu as suas relações com o território. Incorporando a tensão entre natureza e cultura, a ideia de paisagem foi posteriormente apropriada pelos movimentos nacionalistas, pelo modo como se associavam mito e memória numa construção cultural que, pelas suas origens pré-modernas, potenciava a exaltação das relações entre uma porção circunscrita de terra e os seus habitantes. De fato, a celebração através da paisagem das relações entre "sangue e solo", constituiria um dos elementos mais activos de contaminação das geografias imaginativas implicadas com a divulgação da experiência emotiva de paisagem. E isto, num quadro de exaltação dos valores espirituais de uma primeira natureza cujos desígnios se resolviam por meio de uma missão civilizadora, ora pela domesticação do Outro não-ocidental (para exploração ou "elevação moral"), ora pelo acantonamento desse Outro (para contemplação e elevação espiritual do Eu ocidental).

Se os movimentos românticos exploravam a experiência estética e emotiva da paisagem, nomeadamente pela acção da literatura e da poesia, isto acontecia num momento em que a paisagem se afirmara já como género independente na pintura, em que as artes cenográficas se especializavam na produção de mundos virtuais que funcionavam como palcos do drama e da acção humana, e em que a escrita de viagem potenciava uma crescente narrativização do território. Concomitantemente, as artes da paisagem como o desenho da paisagem, a arquitectura ou a jardinagem eram responsáveis pela transformação de porções factuais de espaço, as quais materializavam as fantasias e o desejo dos grandes proprietários rurais ou das elites estatais nos centros metropolitanos dos impérios. Nestes termos, a construção da imagem de um "novo mundo" ocorria em grande medida pela acção da ideia de paisagem, e as suas representações eram geradas dentro de uma ordem de conhecimento alicerçada sobre a definição do lugar do sujeito conhecedor (observador) e do objecto conhecido (observado). A institucionalização desta geografia situada (e alegadamente

descorporizada) do sujeito do humanismo, viria a normalizar uma teoria de cognição do mundo que colocou a paisagem como objecto de experiência científica. Através dela, legitimou-se uma metafísica da conquista e exploração, em grande medida nutrida pela cartografia e pela definição de áreas ou regiões culturais, legitimando-se as modernas espacialidades. Mas legitimou-se ainda uma particular poética do espaço que submetia a experiência táctil do território e a vivência do lugar às categorias epistémicas em que a ciência se especializava.

Corpo do território, corpo do sujeito e corpo do conhecimento viram-se unidos por uma peculiar construção da terra, uma ideia de paisagem que operava sob o efeito mediador de uma superfície de visualização disposta como modo de aceder "com distância" à experiência de lugar. Engendrada como modo de aceder à distancia ao Outro desconhecido e não ocidental, e paralelamente como modo de cristalizar a territorialização da mesmidade do Eu ocidental, uma superfície de observação em que se especializaram as mais diversas técnicas e tecnologias colocou a percepção visual como mecanismo central para se aceder à Verdade e à Razão. Mas, como se estruturou esta superfície de observação gerada pela cultura ocidental moderna? Como se interceptaram tecnologias da percepção e mecanismos de representação por forma a engendrar tão poderoso aparato epistémico? Quais as relações entre uma obsessão cultural pela "luz" e pelo sentido de iluminação pela Razão e a construção de um espaço abstracto cartesiano como elemento estruturante das modernas espacialidades? Dentro delas, como se articula o conceito de paisagem com uma lógica especular dominante e com uma cultura visual e de viagem? Partiremos então para o indagar deste conjunto de questões, tendo em conta que qualquer um destes aspectos participou num processo activo de produção social do espaço dentro do qual a ideia de paisagem se encontrou num processo contínuo de recodificação pela acção das tecnologias, da arte e da ciência, como de categorias políticas e ideológicas.

Analisaremos, em primeiro lugar, a evolução de um sistema de representação dentro do qual se ensaiou a moderna ideia de paisagem. Seguidamente, tentaremos mostrar como este sistema se encontra implicado com a definição de um espaço absoluto que serviu de base para o mapeamento do território pela cultura ocidental, para depois clarificarmos a íntima conexão entre as espacialidades decorrentes e a afirmação de um regime scópico dominante. Sistemas de representação, espaço e tecnologias da visão

configuram, neste quadro, um aparato conceptual passível de proporcionar a compreensão de uma semiótica da paisagem posta em jogo durante o período moderno, e com o desenvolvimento de uma superfície de observação-contemplação. Transformando o lugar numa experiência complexa e altamente mediada, o aparato perceptivo que se organiza em torno desta superfície de visualização e a teoria cognitiva mobilizada para sua legitimação produziram uma relação específica entre ser humano e território, relação que se definiu durante o período moderno pela prática visual do espaço que diversas tecnologias potenciaram. Por isso, tentaremos aprofundar a discussão sobre o modo como a paisagem se viu implicada na mobilização de uma superfície espectatorial que potenciou o carácter quase ininterrupto de um processo de codificação semiótica responsável pela complexa natureza desta ideia.

Vendo-se recodificada durante o período moderno, a paisagem resulta da acção de um regime de conhecimento que acompanhou a lógica de estruturação de um espaço absoluto e cartesiano com base no qual se procedeu ao remapeamento dos territórios.[170] Associado ao desenvolvimento desse regime de conhecimento, o desenvolvimento de diversas técnicas e tecnologias da visão e percepção contribuiu para a afirmação dos códigos modernos de representação e para uma hegemonia da visão relativamente aos outros sentidos. Entre elas, as técnicas da perspectiva transformaram-se na cultura visual "naturalizada" de uma ordem artística (Cosgrove, 2003). Reinventadas no *Quattrocento,* estas técnicas vieram responder à necessidade de uma forma racional de apreender o mundo e a um controlo crescente dos recursos naturais pelo ser humano.[171] Tornando possível a representação da profundidade numa superfície bidimensional, e enfatizando o nexo de unidade dos espaços circunscritos da modernidade, a

[170] Exponenciado pela ideologia nacionalista e imperial, este processo foi acompanhado pela celebração dos valores cénicos como parte "essencial" da vida cultural das nações. A convergência de um conjunto de disciplinas ligadas ao estudo da paisagem – entre outras, História de Arte, Geografia Cultural, Arquitectura, Filosofia Estética e Antropologia Cultural – produziu um novo campo de estudos focado na Estética Ambiental. Dentro dele, o trabalho de autores como Arnold Berleant (1992) ou Steven Bourassa (1991) permite elucidar a relaçã da estética da paisagem com uma superfície de visualização disposta para captar as qualidades cénicas do ambiente.

[171] O estudo pioneiro de Erwin Panofsky colocou a perspectiva como forma simbólica representativa de um modelo de experiência com a sua muito própria episteme visual. Orquestrando um novo modo de visão, o sistema da perspectiva constitui um novo espaço representacional, um espaço que põe em jogo a ilusão visual de fundo perspectivo. Este novo regime representacional era considerado pelo autor como expressão concreta dos avanços epistemológicos contemporâneos, pelo que, como forma simbólica, a perspectiva "é uma construção que é ela própria compreensível apenas desde um muito específico sentido de espaço, o espaço moderno, ou, se quisermos, desde um muito específico sentido do mundo" (Panofsky, cit in Levin, 1995: 317).

redescoberta da perspectiva linear veio assegurar o controlo do espaço visual e a representação realista do mundo. Denis Cosgrove mostra como a ideia de paisagem e as técnicas de representação do espaço se tornaram estratégicas para controlar o espaço visual, salientando que, naquele período,

> " a perspectiva era encarada não apenas como técnica, como mecanismo visual, mas como verdade, a descoberta de uma propriedade objectiva do espaço mais do que somente da visão. Esta regulava o espaço na pintura e no teatro, representando como realidade aquilo que é observado pelo olho do espectador, concebido como o centro estático do mundo visível" (Cosgrove, 1998: 21-22).

A definição de um "centro estático do mundo visível", parece ter estado directamente relacionada com a necessidade de criar uma espécie de ideologia do realismo visual, associada à apropriação prática do espaço como resultado das ordens sociais e económicas emergentes.[172] Parte integrante desta ideologia do visual foi também o desenvolvimento nas artes do enquadramento ou moldura. O papel do enquadramento/moldura foi decisivo para a evolução dos sistemas modernos de representação espacial, entendida esta como "reflexo" do espaço centrado e composto da perspectiva renascentista.[173] Stephen Heath traçou o desenvolvimento do enquadramento neste período, argumentando que antes "do século XV quase não existiam molduras, para além do ambiente arquitectónico específico a ser decorado (parede, peça de altar, ou outro); foi durante este século que as molduras começaram a ter uma realidade independente, concomitantemente com a própria noção de pintura" (1997: 78). O papel da moldura/ enquadramento, não deve por isso ser negligenciado na definição dos novos códigos perceptivos estabelecidos na génese da arte "albertiana" e da ciência moderna, contribuindo para a ilusão da visão "correcta" de um espaço legível e circunscrito.

---

[172] Por questões analíticas e de sistematização, temos vindo a apresentar a discussão da problemática da paisagem de acordo com uma organização com base em grandes temas unificadores. É no entanto de salientar que a questão da formação social da paisagem percorre o conjunto da nossa abordagem. No caso específico da discussão da evolução desta ideia em relação ao desenvolvimento do regime ocularcêntrico da modernidade, o ponto de partida avançado pelo humanismo marxista de Cosgrove é o de que este mesmo regime é o regime de poder das classes sociais dominantes.

[173] Martin Heidegger terá sido um dos primeiros autores a enfatizar o papel da moldura ou enquadramento no que respeita à produção do moderno retrato-mundo.

Enquadrada em molduras de circunscrição de determinada porção de território, e preparada para ser perspectivada de acordo com um ponto de vista determinado, a paisagem veio denotar a representação artística e literária do mundo visível, o espaço compreendido pela visão do espectador e conotado como cenário. Isto implicou, de acordo com Cosgrove (1998), o desenvolvimento de uma sensibilidade particular, uma forma de experimentar e exprimir sentimentos em relação ao mundo exterior, natural e construído pelo ser humano, bem como uma nova articulação da relação humana com esse mesmo mundo. Tal sensibilidade estava muito associada a uma dependência crescente relativamente à faculdade da visão como meio através do qual a verdade poderia ser obtida. O sentido de comando visual proporcionado pelas novas técnicas de representação reflectia, para Cosgrove, a necessidade de controlo sobre a propriedade real por parte das elites em formação no início da era moderna. Explorando a formação social da paisagem, o autor mostra como o realismo se tornou uma ideologia na cultura ocidental, em que a paisagem como "forma de ver" foi naturalizada como imagem estática para apreciação daqueles que detinham a propriedade da terra. Tal imagem tinha subjacente uma forma particular de perspectivar o mundo radicada num núcleo de valores erguidos pela burguesia.

Funcionando como base para a estruturação de uma imagística do território, a ideologia que irradiava deste núcleo de valores promovia composições de natureza capazes de accionar a apreciação individual das representações. Deste modo, eram oferecidas ao observador vistas do território cujos componentes se encontravam estruturados em enquadramento para sua própria visão. Como salienta Don Mitchell (2000), esta ilusão visual e perceptiva vinha frequentemente complementar o próprio poder real e o controlo da terra por parte das novas classes proprietárias, os mecenas da pintura, e representações em paisagem. Este processo teria sido enfatizado com a descoberta de outras tecnologias, entre as quais a *camera obscura*. Para se compreender até que ponto este modelo garantia acesso a uma verdade objectiva sobre o mundo, explica Williams (1994: 6), é necessário perceber que a verdade perceptiva a que esta respondia assentava na ideia de um posicionamento efectivo do sujeito imaterial no espaço vazio da câmara. A este propósito, e reflectindo sobre a evolução histórica dos mecanismos visuais na cultura ocidental, Jonathan Crary (1994) argumenta que é

importante atender a algumas descontinuidades iludidas pelas tecnologias que têm subjacentes construções hegemónicas especificas relativamente à percepção do mundo.

Enfatizando o princípio da mimese e a reprodução realista do mundo, os modelos de visão foram potencializados com esta descoberta, entendida como a forma óptima de reprodução do real. A abertura da câmara (*obscura*) é entendida, pelo autor, como parte de uma longa dinâmica de evolução das tecnologias da visão e representação do mundo, correspondendo à definição de um ponto matemático único donde o mundo poderia ser logicamente deduzido e representado; "(f)undada nas leis da natureza – isto é, na óptica geométrica – a câmara proporcionava um infalível *vantage point* sobre o mundo" (Crary, 1999: 26). A evidência sensorial dependente do corpo era assim rejeitada "a favor das representações deste aparato mecânico e ocular, cuja autenticidade não levantava dúvidas" (Crary, 1999: 26). Como artefacto culturalmente construído, a câmara *obscura* e os seus princípios ópticos foram codificados pelas convenções do pensamento racional nos séculos dezassete e dezoito, tornando-se modelo de representação.[174] Este paradigma dominante estruturou-se em referência à crença na observação como proporcionadora das inferências verdadeiras sobre o mundo físico e exterior.

Tornada figura epistemológica central na ordem discursiva dominante, a *camera obscura* ocupou uma posição de destaque num conjunto de práticas culturais e tecnológicas. Inspirando o trabalho de cientistas como de artistas, empiristas e racionalistas, este era um aparato que garantia acesso a uma verdade objectiva sobre o mundo. Por isso, assumiu importância como modelo tanto para a observação dos fenómenos empíricos como para a introspecção reflexiva e auto-observação (Crary,1994). Neste sentido, a descoberta da câmara obscura representava mais do que a superfície visível de uma tecnologia de poder "implicada nos cálculos do mercador, do explorador ou do general. Eram também uma série de códigos renascentistas que estavam envolvidos de forma crucial no desenvolvimento da câmara obscura no século dezassete" (Crary, 1990: 35-36). Vislumbrada como uma complexa técnica de poder, a câmara obscura fazia parte de uma densa organização de conhecimento em que o sujeito

[174] Duas tecnologias integraram um modelo dominante de representação; a perspectiva linear e a câmara obscura. As duas constituíram-se ainda como elementos cruciais do moderno sistema simbólico. Contribuindo para o desenvolvimento de uma ideologia especular, estas tecnologias legitimaram uma retórica de representação que colonizou o imaginário cultural moderno; o realismo especular.

observador encontrava a sua própria posição legislada de acordo com a constituição da "verdade" perceptiva.

O regime de poder e conhecimento que se preparou com recurso às tecnologias como a câmara obscura, encontra-se em íntima ligação com a paixão setecentista pela matematização da natureza associada à prática de inventariar o território.[175] Isto terá levado a uma normalização do espaço, transformando-o num plano abstracto, espaço em que as relações entre pontos permitiam identificar as posições relativas dos lugares e explorar novos modos de representação. Ao enfatizar o papel hegemónico da visão na cultura ocidental, Jay (1994) salienta que "a chegada deste regime dominante foi preparada por uma constelação de inovações sociais, políticas, estéticas e técnicas no princípio da era moderna, que se combinaram para produzir o que em retrospectiva veio a chamar-se 'a racionalização do campo de visão'" (1994: 49). O autor situa as origens do regime ocularcêntrico moderno na "ambiguidade criativa" da filosofia cartesiana, embora encontre antecedentes para esta tendência tanto nos períodos medievais como na Antiguidade Clássica. Ao perpetuar a "hegemonia da visão" (em detrimento dos outros sentidos), o código visual definido pelo humanismo renascentista situava a visão humana no centro dos sistemas de representação. Tratava-se portanto de desenvolver uma ideologia visual que respondesse aos postulados do Humanismo.[176]

Esta ideologia visual, associada à tradição ocidental, centrada num ponto de vista privilegiado, é também explorada por Norman Denzin (1995: 26) que sugere que, por ser intensamente realista, este código visual teve o efeito de substituir outros sistemas de

---

[175] Perspectivado como uma extensão da mente (*speculum*), o conhecimento alicerçava-se sobre a reflexão intelectual (um análogo da representação dos objectos num espelho). Emergindo da prática matemática disciplinada da superfície de observação (objectiva), o conhecimento era organizado por um *self* especular que funcionava como espelho tanto dos seus próprios conteúdos como do domínio das coisas materiais objectivos (entidades quantificáveis). Aspirando a um ponto de vista fixo, o conhecimento perseguia a objectividade, interpretada como a "verdade" de uma percepção absoluta. Adoptando um papel espectatorial, a mente inspeccionava ou introspeccionava os seus conteúdos, tornando a Natureza em objectos de reflexão, eventos mentais ou representações. Consequentemente, o mundo era perspectivado como objecto estranho e o conhecimento como faculdade de testemunhar. Daqui irradiava um discurso especular alicerçado sobre a distinção entre mente e corpo (ou o mundo dos objectos naturais), dualismo que contaminou a cultura científica moderna. Como elemento de um processo de intervenção calculada, manipulação e controlo, a ideologia especular alicerçou uma concepção mecanicista da natureza como totalidade de recursos exploráveis. Para uma discussão mais aprofundada sobre a fé na representação visual e a sua importância para a moderna interpretação da natureza como ordem mecanicista consultar o trabalho de Barry Sandywell (1999).

[176] Integrando uma retórica da percepção interior associada à reflexão especular, a filosofia moderna do humanismo colocou a representação visual no centro dos processos cognitivos. A concepção espectatorial do conhecimento incorporou a concepção cartesiana da relação do *cogito* com os objectos como fundação do conhecimento objectivo.

conhecimento e representação. Criando uma presença fixa para o sujeito (observador), tal forma de perspectivar o mundo veio centrar a "verdade da experiência" no aparelho ocular e tecnologias decorrentes, tornando-a o centro daquilo que se pretendia representar. Deste modo reproduzia-se, segundo Denzin, a ideologia do sujeito humanista, "um sujeito que corporizava o culto renascentista do individual" (1995: 26). De acordo com estes autores, esta atitude terá dado lugar a um "olho descorporizado", um olho espectatorial mais do que incarnado, "o olho não pestanejante de uma superfície fixa de contemplação" (Jay, 1994: 81). A celebração da visão como sentido inaugural da percepção foi acompanhada nas artes por uma separação do figurativo da sua tarefa textual, por aquilo que Jay designa como a "desnarrativização do ocular". Este facto parece ter acarretado uma grande mudança no modo de ler o mundo como texto inteligível (o "livro da natureza"), passando este a ser encarado meramente como objecto observável na lógica de uma ordem visual dominante estabelecida pelos sistemas de racionalidade científica.

Para Duncan (1997: 43), funcionando como mecanismo de "naturalização" das representações, todo este processo veio enfatizar a ênfase no visual e nos discursos da mimese, produzindo uma marginalização progressiva de outros modos de representação. Por isso Crary defende que a "posição assegurada ao sujeito no espaço vazio interior (da câmara obscura) era pré-condição para o conhecimento do mundo exterior" (1994: 25). Tal posição era legitimada pela distensão de um espaço isotrópico e por um ponto de vista "vantajoso" que garantia o controlo da representação pelos grupos autorais dominantes. Este tipo de função autoral e jurídica, enfatiza Gregory (1998), assegurava a possibilidade de uma certo policiamento do visual relativamente ao funcionamento da ordem social, funcionando como meio de visualizar espacialmente os objectos e de estabelecer a correspondência entre mundo exterior e representação.[177] Donde, Duncan

[177] Dentro do paradigma da moderna concepção da mente esta é perspectivada como o teatro profundo das representações cognitivas (Schopenhauer, 1995). A moderna questão da subjectividade entronca, pois, na invenção e disseminação de novos paradigmas de identidade (des)territorializada e (des)tradicionalizada – "o mundo é ideia" (Schopenhauer, 1995: 3) –, como produto de uma muito específica constelação de transformações sócio-económicas, políticas e intelectuais que lançaram as fundações para a moderna cultura burguesa. Neste quadro, a celebração da autonomia da percepção interna cognitiva, decorre de uma mudança paradigmática que tomou lugar entre o Renascimento e o Iluminismo. Dentro desta, operou-se a deslocação de uma cosmologia religiosa dominante, herdada da tradição filosófica da Antiguidade e da Idade Média cristã, para uma visão da natureza e realidade como totalidade de objectos; a passagem de um cosmos teocêntrico para uma visão do mundo androcêntrica. A filosofia de René Descartes é considerada tradicionalmente como o apogeu deste processo de viragem paradigmática.

(1997) insistir na importância da evolução das tecnologias da visão e da percepção, nomeadamente a perspectiva, *camera lucida* e outros subterfúgios artísticos que visavam a replicação fiel da natureza, perspectivados como instrumentos cruciais para o desenvolvimento de uma tradição de objectivismo na cultura ocidental.

Entendidas metaforicamente por Duncan como um "catálogo de documentos da razão" (1997: 41), as *tropes* de ilustrações produzidas com o auxílio destas tecnologias funcionavam como testemunhos rigorosos da estética moderna ocidental e das novas políticas de lugar subjacentes ao acto de retratar e catalogar o mundo. Entre elas, as representações de paisagem como forma de estruturação ideológica do território adquiriram papel crucial, tornando-se "expressão significativa de uma tentativa histórica de associar a imagem visual e o mundo material" (Cosgrove, 2003: 254). Implicando o aperfeiçoamento tecnológico e sensorial de um determinado "modo de ver" (Berger, 1972) que veio a tornar-se colectivo pela naturalização, a ideia de paisagem integrou o acto de visualizar o espaço e a relação com uma superfície de observação-contemplação. Como parte integrante de uma ideologia do Humanismo, esta nova relação entre o ser humano e o território tinha subjacente um conjunto de acções sociais e culturais que contribuíram para o projecto de representar o mundo numa superfície plana. Os modos de presença associados à concepção volumétrica de espaço proposta por autores como Locke, Newton ou Descartes, parecem ter vindo legitimar esta ideologia, assim como a natureza do logocentrismo ocidental e dos mapas políticos que se foram definindo dentro das representações de um espaço universal. Neste quadro, a legitimação de um espaço uniforme e isotrópico pelo sistema de valores oitocentista teve como resultado a absorção do lugar pelo espaço como categoria analítica fundamental e como forma de inventariar o mundo redescoberto (Casey, 1998).

A distensão de um espaço homogéneo e cartesiano estaria, então, profundamente associada àquilo que Gregory (1998) designa por apropriação visual do mundo, característica da cultura ocidental, entendida pelo autor como uma máquina de representação (e apropriação) do real. Segundo Gregory (1998), a evolução do regime ocularcêntrico da modernidade veio servir os poderes económico e político em consolidação, numa era em que os mecanismos imperialistas passaram da colonização territorial à colonização generalizada das representações. Neste sentido, a narrativização do espaço através dos cadernos de viagem e outras crónicas de lugar, assim como a

esteticização da paisagem enfatizada pelas mais diversas técnicas de representação, afirmaram-se como dois centros performativos cruciais dessa "máquina" propagadora do imaginário geográfico europeu sobretudo a partir do século XVIII. Profundamente codificada através da arte da paisagem, a experiência de lugar encontrou no espaço matemático da geometria euclidiana subterfúgio para a "naturalização" do domínio do "conhecido", bem como para a formação social que subjaz a ideia de paisagem como poderosa construção cultural.[178]

Implicada com as ilusões de transparência que encontram nas regras da geometria (e no ponto de vista descorporizado), forma de tratar o espaço como objecto rigorosamente inteligível, a ideia de paisagem constituiu-se integrando a "naturalização" de estruturas epistémicas e respectivas práticas significantes como domínios de uma visão totalizadora ou de uma meta-visão que operou, em grande medida, pela mobilização de um regime ocular em que se especializou a cultura ocidental moderna. Neste processo, a normalização do espaço pela sua transformação conceptual num plano abstracto, um plano geométrico constituído por formas ideais, permitiu a experimentação e a exibição das novas relações espaciais. Tais formas eram por sua vez perspectivadas de acordo com um ponto de vista cuja essência era a própria posição abstractizada de um ponto exterior ao plano. A este propósito, Edward Casey (1998) salienta que a idealização transcendental do espaço, característica da cultura ocidental e radicalizada pelos sistemas racionais de pensamento, tornou o espaço num sistema universal de coordenação e medida. Transformado numa entidade homogénea e planiforme, "este

[178] Perspectivada ao tempo como forma mais democrática de identidade, uma ontologia alicerçada sobre a evidência científica foi separada da Fé, e considerada como esfera autónoma. Suplantando as hierarquias ontoteológicas tradicionais, a ontologia moderna separou "mente" e "alma" de um cosmos divino condensando-as numa ideia de percepção interna de um *ego* pensador. Neste processo, o intelecto é separado do corpo (distinção entre espírito e natureza visível) e o sujeito autónomo começa a relacionar-se com as suas *cogitationes* como espelho representacional do mundo; "Nenhuma verdade é mais certa, mais independente de todas as outras, e menos sem necessidade de prova do que esta, de que tudo o que existe para o conhecimento, e, como tal, todo o mundo, é apenas objecto em relação ao sujeito, percepção daquele que percebe, numa palavra, representação (…) Tudo o que, de algum modo, pertence ou pode pertencer ao mundo é inevitavelmente, e, como tal, condicionado pelo sujeito, existindo apenas para o sujeito. O mundo é ideia." (Schopenhauer, 1995: 3). Limitada aos factos da percepção interna (do sujeito), a filosofia moderna é essencialmente idealista, nutrindo uma epistemologia introspectiva e de reflexão e uma linguagem de interioridade/exterioridade (experiência interna/externa) que legitimou as tecnologias do sujeito do humanismo. Neste quadro, de uma cartografia "rigorosa" dos mecanismos da mente e dos trabalhos da consciência moral, o acto de objectificação de uma natureza externa por cientistas como Galileu, seria acompanhado pelo mapeamento do mundo físico. No decurso da sua construção moderna, a paisagem foi incluída neste processo, um processo dentro do qual as imagens visuais da mente e natureza ajudavam a legitimar a ideia de que os limites da objectividade coincidem com os limites *a priori* da representação visual.

espaço é sujeito à estriação linear por trajectórias precisas e é projectado como é visto – como numa perspectiva monofocal – permitindo a reprodução dos seus conteúdos indiferentemente em lado nenhum" (1998: 303). Volumétrico e puramente relacional, este espaço cartesiano alicerçou uma espécie de primazia da posição do observador na lógica de uma teoria moderna do espaço que estruturou as novas formas de ver o mundo. Uma teoria que tinha subjacente o ponto de vista alegadamente privilegiado do observador.[179] Tal ponto de vista determinava, por sua vez, toda a organização do espaço no plano, um espaço cenográfico e volumétrico, um espaço de representação.

Para Martin Jay, verificou-se neste processo "um assalto ao significado substantivo do espaço, para este se tornar num sistema uniforme e ordenado de coordenadas lineares" (1994: 42). De acordo com este autor, foi este espaço infinito do plano "que diferenciou a visão dominante do mundo moderno das várias predecessoras, uma noção congénita não apenas à ciência moderna mas também ao sistema económico capitalista emergente" (Jay, 1994: 57). Esta noção foi erguida com base na reificação do espaço enquanto característica estruturante das modernas convenções da cultura ocidental. Erguia-se, assim, uma concepção moderna do espaço unitário que apreendia separadamente os seus elementos constitutivos, não permitindo a compreensão profunda das relações entre a componente física (natureza), a componente mental (abstracções formais de espaço) e a componente social (o espaço de acção e conflito humanos) (Lefebre, 1991). Tendo subjacente um modo capitalista de produção, as espacialidades modernas estruturaram-se com base numa perspectivação do espaço como objecto inerte e homogéneo.[180] Ao denunciar a tendência moderna para espacializar e o modo de "pensar em termos de espacialidade" como resultado de uma estratégia capitalista de acumulação (1991: 90), Henri Lefebvre contesta a ideia de espaço uniforme como

[179] É importante localizar a retórica de Descartes dentro de uma retórica de auto-reflexão que caracterizou a filosofia moderna e que preparou caminho para a acção moral autónoma e para o domínio racional da Natureza. Dentro desta retórica, o mundo é reduzido a representações ordenadas pelo desejo do intelecto matemático. Perspectivada como um domínio externo ao sujeito racional, como uma "selvajaria" ameaçadora, a Natureza deveria ser colocada sob sua jurisdição e disciplinada pelo trabalho combinado da análise científica, matematização e controlo técnico. Nestes termos, "o mapeamento do espaço físico através das regras da perspectiva renascentista inspirou a paixão oitocentista pela geometrização da paisagem por forma a criar uma '*mindscape*' de Razão e Ordem onde o *Ego* burguês poderia encontrar a assinatura dos seus próprios poderes" (Sandywell, 1999: 36). Daqui se organizou um ponto de vista privilegiado sobre o território e sobre o Outro.

[180] Variando com a forma de produção, as matrizes espaciais resultam das formas de apropriação histórica e social do espaço. Para uma recapitulação da sequência histórica das formas de apropriação do espaço social consultar o artigo de Nikos Poulantzas (2003).

superfície passiva para a acção de reprodução social veiculada pelo trabalho das representações. Para Lefebvre (1991: 113), a reconsideração deste espaço implica a "reconstituição do processo da sua génese e o desenvolvimento do seu significado", indo de uma consideração dos fenómenos no espaço para uma consideração da própria produção do espaço. Neste quadro, as representações de espaço são concebidas como o domínio simbólico do espaço do capital, articulando complexos mecanismos de poder e conhecimento, os quais desempenham uma influência específica na produção do espaço. Reconsiderado como elemento orgânico ostentando diferentes interpenetrações com outros elementos e espaços, o espaço afirma-se como um entidade presente, resultante de um processo e perfeitamente dependente das actividades que o geraram.

A análise da construção da ideia de paisagem enquanto superfície de representação que articula os mais diversos códigos e convenções culturais modernas, ajuda a desmistificar as profundas dinâmicas e os momentos generativos daquilo que Lefebvre designa por espaço social capitalista. Resultado da interacção simbólica de espaço físico, imagens e práticas espaciais, a paisagem articula mecanismos de poder e conhecimento, podendo ser analisada no contexto de produção do espaço capitalista moderno. Estruturada neste quadro do espaço concebido e abstracto do capitalismo, e de acordo com as interpretações histórico-materialistas, a ideia de paisagem pode ser concebida como espacialidade, entendida enquanto médium que articula um espaço de representação socialmente produzido e respectivas formas e relações geradas pelas práticas humanas e reguladas pela acção dos grupos dominantes. Explorando as redes e os padrões de interacção subjacentes à "trialéctica sócio-espacial", Edward Soja (1996) chama a atenção para o modo como espacialidade e temporalidade se interceptam num complexo processo social gerador de sequências evolutivas de espacialidades (Soja, 1996). A dialéctica entre superfície de representação e espaço físico anima a dinâmica destas mesmas sequências, entroncando no período moderno numa noção quantitativa de espaço (o espaço do capital), um espaço repressivo e profundamente politizado, passível de neutralizar concepções mais corporizadas e sensoriais capazes de activar a resistência social (Lefebvre, 1991). A relação entre este tipo de espaço e a formação de uma superfície de visualização em torno da qual se estruturam as relações entre o ser humano e o território remete para a conexão entre os regimes de poder, verdade e conhecimento que se organizaram durante o período moderno.

Na sua tese historicista do espaço, Michel Foucault explora as relações entre os mecanismos de poder e conhecimento e a constituição de superfícies estáticas de visualização. Segundo o autor, a constituição de superfícies ou corpos espaciais como expressão da acção das instituições sociais dominantes, faria parte dos mecanismos de controlo e vigilância accionados pelas convenções de uma ordem racional com o objectivo de impor as suas categorias epistémicas. De acordo com o autor, o aperfeiçoamento dos regimes scópicos modernos respondia a esta necessidade e o Panóptico de Bentham (como paradigma das superfícies espaciais oitocentistas) é apenas um entre os inúmeros mecanismos passíveis de objectivar todo um mundo social constituído espacialmente através de nódulos e canais de dispersão não hierarquizáveis e mutuamente irredutíveis. A *camera obscura* seria outro desses mecanismos que operando de forma diversa, ia respondendo aos pressupostos de celebração da verdade instituídos pelas tecnologias visuais, e dos processos que advogavam a superioridade dos regimes ocularcêntricos modernos desenvolvidos pela cultura ocidental.

De facto, o papel da visão como modelo ocidental de cognição encontra-se absolutamente associado ao desenvolvimento da ciência, em que a observação do mundo natural tem papel determinante para um quadro de legitimação empírica da verdade perceptiva. Como uma série de constructos conceptuais sem verificação "real", a não ser pela acção de um "Olho" transcendental (o "olho observador" da ciência baconiana), a história da ciência ergueu-se sob o artifício da experiência visual como "percepção natural".[181] Um regime visual específico legitimava pois uma série de categorias culturais que posicionaram uma noção ocularcêntrica de Razão como verdade universal. A cumplicidade entre uma razão "iluminada" (uma fé intensa na evidência visual) e o controlo ocular dos indivíduos ou o domínio visual, viria a objectivar-se com a passagem para o século XIX e pela transferência da ideia de um Espectador ideal-transcendental (subjacente à superfície transcendental de observação da filosofia cartesiana) para a ideia de uma totalidade de observadores (subjacente à superfície empírica de observação da ciência moderna).[182]

---

[181] A reflexão-introspecção como elemento essencial de uma narrativa epistemológica moderna.

[182] A tradição do idealismo alemão dos finais do século XVIII e início do século XIX construiu o "*ego* transcendental" como base da razão e a percepção constitutiva do mundo. A ideia da viagem (interior) mitológica do herói moderno, o sujeito racional no controlo das paixões (a mente a dominar o corpo) associa-se aqui à produção de conhecimento, à *theoria* do pensamento moderno, produzida por um autor-espectador, numa relação atemporal e a-espacial com o mundo visível dos objectos. Kant foi um dos

De acordo com Foucault (1972), o "poder soberano" da superfície empírica de observação que se articulou em torno desta ideia (a de uma totalidade constitutiva de observadores), advém da sua capacidade de se sobrepor às superfícies "sólidas e opacas" do corpo. Proporcionando um contexto de objectividade que suplantava as verdades ideais que compunham a "claridade clássica" do Iluminismo, esta superfície empírica de observação é paralelamente a superfície de individualização celebrada pelos românticos. Erguida como um poderoso campo epistémico, dentro do qual através desta superfície uma realidade objectiva se abre a um olho inocente, "o mito de uma superfície de visualização pura como linguagem pura" (Foucault, 1984: 117) alicerçou um regime de conhecimento assente sobre a ideia de um "olho absoluto". A complexa interacção entre linguagem e visão que estrutura a ciência moderna, estabelece assim uma dialéctica entre palavra e imagem como forma de aceder "à mudez dos objectos" (Foucault, 1984). De resto, uma dialéctica que legitima a ficção humanista de um sujeito constitutivo. Através dela, justificou-se uma "coerência" espacial que urgia mapear para um suporte bidimensional, tarefa que a representação em paisagem com as suas qualidades miméticas exponenciava, transformando o espaço num *trompe l'oeil* universal para consumo doméstico.

A tentativa de colmatar o fosso entre palavra e imagem através das convenções da pintura realista teria servido como vector de celebração de uma correspondência directa entre o discursivo e o figurativo (Almansi, 1992). Tentava-se, através deste subterfúgio representacional, demonstrar a relação das figuras com os objectos representados e, portanto, o prestígio do Olho no que respeita à capacidade de aceder à "verdade". Neste processo, aquilo que um campo anónimo de visão anunciava (a superfície empírica de visualização) era, no entanto, a própria descorporização deste Olho absoluto da carne do mundo e da experiência vivenciada.[183] Arreigado à "verdade" da observação, o discurso científico moderno encontrou na superfície empírica de visualização recurso para alcançar a "transparência genuína" do conhecimento. Como dispositivo que se dissolve em invisibilidades por forma a revelar uma verdade unívoca ou um sentido não

---

principais autores de uma filosofia transcendental em que os conteúdos da mente são tanto reflexões de um mundo de eventos causais determinado por princípios euclidianos como "ideias puras" implantadas pela Natureza. O Eu epistémico ou o sujeito transcendentalizado da filosofia alemã do Idealismo, assentavam numa ideia de cognição como um tipo de contemplação interna conduzida por um mediador solitário.

[183] A alegada independência do campo de observação como arena cognitiva de um grupo constitutivo de sujeitos.

ambivalente dos factos analisados, a superfície empírica de observação estabelecia um regime de conhecimento empenhado com a legitimação da unidade da palavra e da imagem (Almansi, 1992). Dominado pela fé no poder da observação directa, assim como da observação mediada pela tecnologia, o discurso científico comprometia-se com a ordenação taxonómica dos "fenómenos" organizados no espaço visível do plano. Tornada num registo transparente da superfície de observação, a linguagem científica integrava o conhecimento visual como ordem dominante resgatada a um conjunto de "testemunhas ausentes"; o sujeito observador e soberano que apenas pode ser inferido pela representação.

O campo epistemológico visualmente constituído transformou-se, deste modo, no domínio de um meta-sujeito do conhecimento, um sujeito alegadamente neutro que percebia o mundo do exterior e que perseguia uma visão pura dos fenómenos, a qual "deveria ser transcrita na materialidade do espaço" (Foucault, 1972: 194). Este sujeito da representação, o meta-sujeito observador característico das Ciências Naturais e das Ciências Humanas encontrou-se implicado na construção de um projecto antropocêntrico legitimado pela posição de um sujeito sintético e unificado como o "proprietário" da visão. A ontologia de uma superfície de observação, que requeria um sujeito observador e um Outro objectificado (observado), justificava, assim, uma metafísica da presença alicerçada sobre uma episteme que era nutrida pelo poder de objectificação de um regime ocular específico. O processo de objectificação e normalização visualmente induzidas pela acção da superfície empírica de observação produziu, segundo Foucault (1979), um efeito de vigilância e controlo do Outro objectificado, tornado paralelamente o sujeito em objecto de observação.

O espectáculo do poder setecentista[184] cedia lugar a uma sociedade disciplinar em que o controlo espacial e visual funcionavam como modos de policiamento de uma ordem de conhecimento. Neste quadro, o policiamento visual dos corpos e dos espaços, efectuado por meio de uma superfície de observação, respondia à necessidade de representação de um sistema auto-suficiente. A criação de configurações espaciais "consistentes" que sustentavam a alegada coerência de um regime visual dominante assegurava, assim, a criação de uma arena de representação passível de albergar os

[184] O Olho do soberano ausente ou a visão de Deus como mecanismos de controlo da economia visual do início do período moderno.

contextos de mesmidade do sujeito humanista, protegendo-o da alteridade e da ambiguidade criativa de diferentes modos de ver e dos desafios dos sentidos como o olfacto e o tacto. O privilégio da visão, que transformou o período moderno no império de uma superfície de observação (Foucault, 1984), integrou as extensões tecnológicas do aparelho ocular como modos de potenciar o regime scópico perspectivista de inspiração cartesiana, o qual colocou a experiência visual no centro dos discursos científicos. Este regime ocularcêntrico, que dominou o período moderno, foi responsável pela transformação do espaço factual em espaço de representação.

Concomitantemente, a ordem visual que caracteriza o regime epistémico humanista foi dando lugar a novos regimes visuais. De facto, durante o século XIX, uma variedade de aparatos e tecnologias complexificaram a experiência visual e estenderam o campo do visível até ao ponto em que essa mesma experiência adquiriu formas de mercantilização. Desenvolviam-se, assim, diferentes modelos de "observadores", pela imbricação de diversos tipos de imagens nas relações sociais. Se o modelo do poder e visão, explorado por Foucault, com recurso ao "regime panóptico" caracteriza uma das *tropes* mais associadas ao moderno observador, modelos divergentes ainda que radicados na primazia da visão enfatizam outras dimensões da experiência de visualização. Assim, vejamos. Se uma dada episteme criou condições para a institucionalização de novos modos de controlo social, a refutação das teorias da superfície panóptica mostram como, paralelamente, o desenvolvimento de novas tecnologias e da experiência urbana produziram formas de subjectividade diferentes e mais fluidas. De facto, ao colocar o modelo do panóptico numa posição privilegiada relativamente à mudança epistemológica do empirismo setecentista para a invenção de um conceito transcendental de sujeito, Foucault estabelecia o contexto do moderno observador dentro de um processo de reordenamento do poder, do conhecimento e da visão. Não obstante, modelos como o do "*flâneur*",[185] assentam, como veremos, sobre outras práticas de observação. Estes, enfatizam a mobilidade e a subjectividade fluida, mais do que a passividade do sujeito confinado e controlado definida pelas "máquinas do visível" (Comolli, 1985), dispostas para o controlo da relação entre o observador e o observado.

[185] O parisiense arquetípico de Baudelaire, cuja mobilidade através do espaço urbano lhe permitia acesso à esfera pública das ruas como aos domínios domésticos da casa.

Como "sistema arquitectónico e óptico puro", o panóptico definia as relações entre espaço e controlo visual, potenciando uma relação scópica de poder e domínio assente sobre um sentido de voyeurismo omnipotente por parte do observador e sobre um sentido de vigilância disciplinada por parte do observado. Pensado como mecanismo para estabelecer o controlo entre os seus habitantes, o edifício transparente do panóptico assentava num arranjo espacial orientado para uma espécie de "correcção" da subjectividade, para um processo de disciplina cujo alvo era o "sujeito panóptico" que se encontrava num estado de "consciência e permanente visibilidade" (Foucault, 1986: 201). Como condição necessária para este processo, a imobilidade do sujeito nesta espécie de reformatório espacial associava-se à condição de permanente visibilidade do observado, por forma a que o exercício do poder pudesse ser supervisionado pela sociedade no seu conjunto. A condição de imobilidade e a matriz espacial de confinamento que se desprendem deste aparato prisional serviram, em grande medida, para definir o modelo do moderno observador.

Denunciando o paradigma da visualidade panóptica como insuficiente para a compreensão da instrumentalização da cultura visual pela cultura moderna, as teorias feministas sugerem modelos alternativos de visualidade passíveis de atender à subjectividade do observador. Perspectivado, por autoras como Teresa de Lauretis (1988), como modelo que acentua e torna presente uma superfície masculinista de observação, o panóptico é destronado do seu lugar dominante como *trope* discursiva com base na qual se explora a natureza do moderno observador. Mais, deixando de fora o sujeito generificado (um sujeito constituído no género) (Lauretis, 1988), esta construção teórica relega para segundo plano o papel de outras tecnologias desenvolvidas ao tempo e que se encontram implicadas com modelos alternativos de visualidade. Explorando os efeitos de outros instrumentos ou "máquinas-edifícios" desenvolvidos nos finais do século XVIII e início do século XIX, Anne Friedberg mostra a importância de atender a modelos alternativos de visualização que se desprendem do desenho e da prática espacial de construções "desenhadas para *transportar* – mais do que *confinar* – o sujeito-espectador" (1994a: 20). Produzindo uma mobilidade espácio-temporal, tecnologias como a do panorama e do diorama ofereciam ao observador uma ilusão imaginária de mobilidade, potenciando a confusão

entre representação e percepção autogerada.[186] Dependente da visão construída proporcionada pela representação (e tecnologias subjacentes), o espectador do panorama encontrava-se na dependência de um outro lado artificial que uma pintura cilíndrica apresentava, abraçando-o e posicionando-o no centro de uma ilusão visual. Proporcionando uma mobilidade espácio-temporal virtual, o panorama "oferecia o campo ao habitante citadino, transportando o passado para o presente" (Friedberg, 1994a: 22). Desenvolvendo os princípios ópticos de dispositivos protocinemáticos anteriores,[187] o panorama incluía uma ideologia da representação que colocava o "horizonte" e a perspectiva assim como o "culto da imensidão" como elementos cruciais da pintura.

Embora dependentes de uma relativa imobilidade do espectador,[188] tais dispositivos produziam a ilusão de uma referencialidade não mediada, proporcionando a fruição da presença das figuras virtuais. Desenvolvendo o fascínio contemporâneo pela arte da paisagem e pela literatura de viagem, o panorama funcionava como "substituto público para a burguesa *Grand Tour*" (Altik, cit. in Friedberg, 1994a: 24), suplantando a ilustração visual dos lugares e eventos que a imprensa em expansão divulgava. Tentando expandir a habilidade de transportar o observador fornecida pelo panorama, o diorama (criado em 1823) "foi desenhado para construir e reconstruir – através da luz e movimento – a relação do observador com o presente espacial e temporal" (Friedberg, 1994a: 26). Imobilizado no centro de um edifício, o espectador do diorama assistia a um espectáculo através do qual se mobilizavam vistas que iam mudando para consumo do espectador. Como substituto para a viagem, o diorama funcionava como uma potente máquina de representação, a qual proporcionava a ilusão de movimento e exponenciava a equação entre viagem e visualização de territórios distantes e de eventos passados.[189]

---

[186] Produziu-se pois uma activação da prática de consumo geopsíquico do espaço, nutrida pelas deslocações geopsíquicas e pela justaposição de espaços e tempos mentais. Uma prática com origens na ideia de "passeio", que os jardins setecentistas e a estética pitoresca (como arte de compor cenas) promoveram.

[187] Que, como a lanterna mágica, propiciaram contexto para os entretenimentos de ecrã.

[188] Que, ao contrário do observador do panóptico, não se encontrava numa torre central com campo scópico total.

[189] Através destas tecnologias visuais iniciava-se um movimento cultural de inscrição das emoções no espaço e no tempo. De acordo com Giuliana Bruno (2002), a imaginação dos espectadores era usada para servir um efeito de "emocionalização da natureza", dentro do qual o apelo da aventura de exploração geográfica associava-se ao desenvolvimento científico (reflectido nas sofisticadas imagens e tecnologias), por forma a criar um acesso diferente ao mundo natural. Potenciava-se, deste modo, o sentido de uma aventura interior, um transporte íntimo que corresponde àquilo que a autora designa por "turismo de emoções". Contaminando a clássica superfície de observação, este sentido viria progressivamente desestabilizar um regime visual dominante.

Oferecendo ao observador novas formas de mobilidade virtual assentes sobre técnicas de mobilizar imagens realistas, estes dispositivos enfatizavam o carácter virtual da superfície de observação e, dentro dela, da experiência de mobilidade. Pelo que Friedberg alerta para um paradoxo contido neste tipo de experiência; perseguindo a crescente mobilidade, o observador torna-se progressivamente mais passivo e pronto para receber as construções de uma realidade virtual.

Mobilizado por uma superfície de contemplação que associava paralelamente cultura visual e de viagem, o observador moderno foi-se constituindo pela acção de aparatos que, como estes, ofereciam complexas narrativas espácio-temporais. Com a mudança nos padrões de consumo, por meados do século XIX, a viagem deixou de ser corolário das classes privilegiadas para se tornar num meio de turismo das classes médias (MacCannell, 1989). Isto reflectiu-se na dinâmica da superfície de visualização pois esta integrou a experiência de um sujeito fisicamente mais móvel implicado com a experiência turística do consumo do espaço.[190] Articulando uma série de actividades culturais em seu redor, a experiência espectatorial do turismo foi-se organizando por forma a integrar a mercantilização do espaço disposto para contemplação e consumo em narrativas pré-planeadas. Os itinerários narrativizados oferecidos para cada viagem eram acompanhados de uma imagética preparada para inspirar confiança aos espectadores e ao mesmo tempo o prazer da descoberta e o desafio do "desconhecido". Os pacotes de viagem encontravam-se na dependência de uma superfície de visualização que era agora mobilizada por forma a incluir a experiência da mobilidade física do observador. Reorganizando a experiência da mobilidade na sua relação com a prática de lugar, a indústria de turismo reorganizava "vistas" que os guias turísticos mercantilizavam, promovendo uma experiência de paisagem marcada pela combinação do voyerismo e da narrativização do espaço. Transformando o espaço em mercadoria disposta para consumo mais alargado, o turismo afirmava-se como uma forma de "experiência espectatorial organizada" (MacCannell, 1989), uma forma de

[190] Enfatiza-se desde aqui, a tendência para aquilo que Michael Taussig (1993) designa por "óptica táctil", uma versão da mimese que é sensível às manifestações fisionómicas dos mundos visuais. Esta tendência denuncia as relações entre corpo e espaço, um espaço háptico localizado entre o físico e o cultural. Este dispositivos funcionaram como mediadores para a emergência deste tipo de espaço, um espaço emocional contraposto ao espaço racional da moderna filosofia. É ainda de salientar a influência de Alois Riegl (1858-1905), percursor das teorias hápticas que subverteu a separação da componente táctil e visual (do óptico e do táctico), na obra de Walter Benjamin, que, por seu turno, teria papel determinante para a deslocação das interpretações centradas sobre um paradigma visual dominante.

entretenimento que se desenvolvia em interdependência com a afirmação de uma superfície virtual de observação.

A transformação da mobilidade do sujeito reflectia-se numa transformação da própria superfície de observação, e isto tendo em conta as práticas e os novos hábitos que nas cidades iam tomando conta do dia-a-dia dos indivíduos. Em meados do século XIX, actividades como as do turismo e outras actividades associadas à vivência urbana,[191] engrossavam o número de práticas que encorajavam a mobilidade nos espaços públicos. A estruturação de espaços preparados para acolher tais práticas era acompanhada da construção de edifícios arquitectónicos que respondiam aos desejos do habitante da cidade moderna, potenciando a alteração da vida pública e dos ritos de visualização. Debruçando-se sobre o impacto da arquitectura na experiência de modernidade, Walter Benjamin alude ao papel das construções de "ferro e vidro" que, ao alterarem a paisagem factual, vinham servir as novas necessidades do habitante urbano. Reflectindo sobre a experiência de "comodificação" (*commodity experience*) e o modo como esta activou um novo conjunto de relações sociais (Caygill, 1998), o autor desenvolveu uma complexa teoria filosófica alicerçada sobre a prática urbana na transição do século XIX para o século XX. Percebida como um objecto externo que pelas suas qualidades satisfaz as necessidades humanas, a ideia de *commodity* estruturou um conjunto de reflexões de inspiração marxista que o autor desenvolveu como modo de mostrar as operações de fetishização que organizaram o próprio ambiente urbano e uma específica relação espacial entre o sujeito e os objectos.

Potenciando os significados de *commodity* na sua relação com o espaço de venda,[192] a prática urbana denunciava a própria comodificação da experiência em resposta à alteração das condições de vida e aos desejos do novo consumidor que nos finais do século XIX fazia de cidades como Paris, "capitais do mundo". O crescimento de uma indústria do lazer e entretenimento associava-se, ao nível do espaço factual, à criação de infra-estruturas e de edifícios capazes de responder aos novos hábitos do sujeito moderno. Tais dispositivos espaciais associavam-se às operações de uma superfície de visualização que, por seu turno, enfatizava o desenvolvimento dos novos hábitos de mobilidade e consumo espacial. Retroactivamente, o espaço factual (na sua relação com

[191] Tais como a circulação pelas áreas "seguras" da cidade, ir às compras, ver montras ou passear pelas ruas comerciais.

[192] Significados que foram ensaiados com a emergência da industrialização e com as primeiras economias capitalistas.

o espaço imaginário e do desejo) potenciava novas práticas e uma forma diferente de habitar o espaço, uma forma que reflectia novas relações entre espaços públicos e privados, práticas de lazer e circulação. Uma nova cultura ou forma de experiência afirmava-se, portanto, através de um conjunto de dispositivos arquitectónicos, espaciais e visuais, que denunciavam (e potenciavam) uma relação do sujeito com os bens, relação que era mais determinada pelo desejo do que pela necessidade.

Reflectindo uma nova relação entre o acto de visualização e o acto de posse, a cultura da cidade moderna desenvolveu-se em grande medida pela acção de hábitos de consumo (pelos comportamentos associados ao "ir às compras"), os quais iam revigorando as dinâmicas da superfície de observação. Isto porque, "ir às compras" ou consumir passou a conotar a ideia de estar absorvido num modo muito particular de contemplação, argumenta Friedberg, "uma actividade que combina diversão, auto-gratificação, conhecimento e actividade física" (1994a: 57). Neste sentido, a superfície de observação do comsumidor funcionou como uma instrumentalização da anterior superfície de observação, mobilizada agora para fins de consumo. Tal superfície de observação configurou-se pelas novas formas de mobilidade na esfera pública e pela ilusão de poder por parte do consumidor. Estes proporcionavam a sensação de maior liberdade aos novos sujeitos sociais intensamente implicados com o acto de consumo. Neste processo, o acto de comprar e o acto de contemplação fundiam-se como dimensões de uma experiência urbana que a modernidade punha em curso.

Através do "projecto das arcadas" (uma história cultural de Paris oitocentista), Benjamin revela o papel de estruturas espaciais e arquitectónicas na constituição de um sujeito social rendido aos apelos de uma superfície de visualização alicerçada sobre a mobilidade do observador e o sentido de contemplação como veículos do acto do consumo. Como extensões do local de mercado, as arcadas proporcionavam ao sujeito um espaço público de circulação e lazer, funcionando tais "passagens" como elementos de conexão entre áreas diferentes da cidade (a rua, a loja comercial, a praça). Nelas, as montras eram posicionadas perante um público em circulação por forma a activar o desejo dos objectos expostos, funcionando as janelas das lojas e os seus dispositivos decorativos como aparatos de sedução que ajudavam a moldar os gostos das classes médias (Davis, 1966). Reorganizando a vida pública e gerando novas dinâmicas de visualização, a galeria de lojas proporcionava um interior público para passear e para

reunião. Como paradigma oitocentista do comércio capitalista, este ambiente controlado continha as características de um espaço de transição que mobilizava a superfície de contemplação para o *flâneur*. Em consonância com outros espaços, como os armazéns comerciais, as arcadas ofereciam diversos serviços ao moderno observador em trânsito, nutrindo um modo de prática visual profundamente implicada com as relações sociais de observação e mobilidade. Como modelo alternativo do observador panóptico, o modelo do *flâneur* permite compreender as dinâmicas de uma superfície de observação-contemplação que integrou a mobilidade do sujeito e que alojou diferentes formas de subjectividade. Neste quadro, a mobilização da superfície de observação pelo *flâneur* assume importância incontornável para a compreensão da experiência de paisagem na sua relação com os modos de visualização e com as práticas de consumo espacial que então se definiam.[193] Detenhamo-nos, pois, sobre o modo como este "novo observador" estruturou as representações do mundo num *fin-de-siècle* marcado pela experiência de espaços que se configuravam na malha urbana como "resíduos de um mundo sonhado" (Benjamin, cit. in Caygill, 1998: 133).

Como espaços em que os constrangimentos do ambiente físico, assim como os constrangimentos sociais das esferas pública e privada, eram suspendidos, as arcadas e outros edifícios tornados possíveis pelas tecnologias do ferro e do vidro abriram a possibilidade de novas formas de experiência. Baseadas em novas relações sociais e numa nova relação com a natureza, tais formas de experiência assentavam sobre o desafio especulativo que estas construções colocavam à oposição entre público e privado, entre o natural e o artificial. E isto, num momento em que a modernidade acusava os paradoxos do crescimento industrial como a destruição da natureza pela expansão da cidade, fazendo com que o desejo de parques e jardins por parte de um sujeito urbano, se tornasse crescente. Neste contexto, o *flâneur* configurava o sujeito espectador da textura e do caos urbano, um sujeito cuja presença fugidia e a mobilidade por entre a turba denotavam a celebração poética e artística da observação.[194]

---

[193] Como veremos no capítulo seguinte, este modelo configura ainda uma das dimensões activas da própria estruturação da paisagem cinemática.

[194] Através desta figura uma nova discursividade geográfica era posta em jogo, uma discursividade que integrava simultaneamente experiência quotidiana e a vivência directa e háptica do lugar (contra uma discursividade puramente contemplativa e óptica), emoções e subjectividades múltiplas. Mas esta nova discursividade geográfica integrava ainda o acto de mapeamento subjectivo e emotivo do espaço por parte do sujeito corporizado e móvel.

Remetendo para uma fluidez de posição social e para uma subjectividade mutante, o *flâneur* baudelairiano é um sujeito masculino cativo pelo sentido de deslocação para "lado nenhum", que acusa uma espécie de *spleen* da modernidade. Produzindo uma superfície mobilizada de contemplação, os movimentos distraídos do *flâneur* denunciam uma prática do espaço que é produto do passeio voyeurístico, um acto de vaguear pelo espaço preso às operações do olhar (Friedberg, 1994a e 1994b). Como um modelo de observador, este sujeito urbano solitário deslocava-se por um espaço em reconfiguração que albergava já a presença da mulher como parte integrante das dinâmicas de consumo e lazer. Mas esta presença (cujo protótipo é a manequim da loja de moda), acarretou novas relações sociais que se estabeleceram pelo acto de olhar em espaço público e em trânsito, assim como pela definição de uma superfície feminina de observação. A organização do poder social que se estruturou em torno destas duas figuras (o *flâneur* e a *flâneuse*), assentou significativamente na ilusão da mobilidade espácio-temporal e nos prazeres da circulação e consumo. Como versão feminina do "observador oitocentista cuja superfície de visualização foi mobilizada através dos novos espaços da modernidade" (Friedberg, 1994a: 36), a *flâneuse* rompe com o confinamento da mulher às esferas privadas da casa e da família. Através desta figura, delineou-se a experiência da mulher moderna, que só pôde afirmar-se quando o espaço urbano se abriu à sua presença pública como consumidora (Wolff, 1990). Por isso, a superfície de visualização da mulher encontra-se associada a uma presença no espaço urbano que denota o poder e a prática da comodificação. Os paradoxos desta conquista encontram-se, não obstante, enredados numa história da presença feminina nas ruas da cidade que desde logo transformava a mulher em objecto de consumo ou e objecto para a superfície de visualização do *flâneur* (Buck-Morss, 1989).

A mudança do papel social da mulher, o incremento da mobilidade e o acesso crescente aos espaços públicos, como os armazéns comerciais ou parques de diversão e jardins, tornaram a *flâneurie* numa actividade cultural que punha em contacto as superfícies masculina e feminina de observação. Mobilizada pelos movimentos urbanos do *flâneur* e da *flâneuse*, uma superfície de contemplação definia novas relações sociais em que a mulher se via "elevada" pelos poderes da mobilidade e do consumo e o homem "botanizava no asfalto" (Benjamin, cit. in Friedberg, 1994a) como paradigma do sujeito da modernidade. E encontramo-nos, assim, perante dois aspectos cruciais da

presente discussão. A estruturação de uma superfície de observação capaz de produzir diferentes subjectividades e a sua relação com as novas práticas culturais associadas à experiência de novos espaços e à mobilização virtual do tempo e do espaço. Contendo resíduos de um mundo sonhado, diversas construções arquitectónicas, tornadas possíveis pelo desenvolvimento de novas tecnologias, iam transformando a experiência da modernidade de acordo com a comodificação das relações sociais e da natureza. Nas primeiras décadas do século XX, Benjamin emprestava a estas estruturas arquitectónicas o significado de "formas arcaicas" que "continham futuros latentes e não realizados" (Caygill, 1998: 133). Explorando os aspectos temporais e históricos de dispositivos como as arcadas, o autor denunciava a sua ambiguidade espacial como lugares de consumo e passagem.

O desafio especulativo que tais espaços originalmente lançavam à oposição entre público e privado, artificial e natural, fizeram com que este os descrevesse como uma "origem fantasmagórica", um espaço cujo carácter se configurava como um "redemoinho na corrente do devir" (Benjamin, cit in Caygill, 1998: 133). Este sentido de um espaço que funcionava paralelamente como ponto de passagem e como "origem", assegurava o carácter ambiguamente inquietante de um lugar complexo, cuja porosidade anunciava a precipitação sobre o seu sistema de referências de um emaranhado de poderes sociais. Isto porque, originalmente, estes espaços não possuíam um significado fixo. Posicionadas como espaços de circulação onde se podia simplesmente passar, olhar, ou comprar, as arcadas de vidro e de ferro não definiam um lugar, antes, elas encontravam a sua razão de ser numa espécie de "parasitismo sobre outros lugares" (Caygill, 1998: 132) onde conduziam os peões. Trazendo o exterior urbano para um interior ambíguo, as arcadas representavam um excepcional momento de porosidade em que uma nova *physis* ou corpo da humanidade como da natureza se experimentavam (Caygill, 1998). Através delas, uma nova experiência de espaço aberta pela tecnologia é reduzida à forma de *commodity*, uma forma que continha os resíduos de um mundo sonhado.

Oferecendo ao visitante um ambíguo sentido de tempo e espaço, a arquitectura das arcadas juntava-se a outras tantas que, como a do "jardim de inverno" ou o "palácio de cristal", encontravam nas tecnologias do ferro e do vidro veículos para a transformação da experiência de lugar. Como "palcos da natureza", os jardins de inverno

transformavam a natureza num bem comodificado para consumo do visitante. Paralelamente, os "palácios de cristal" funcionavam como espaços interiores protegidos para exibir o desfile histórico do teatro das nações e dos impérios. Favorecendo a mercantilização de ambientes artificiais, estes aparatos de entretenimento criavam novas formas espaciais, marcadas pelo carácter de um interior público. Tal como a transformação da rua em interior (pelas arcadas), a privatização do espaço público através deste tipo de construções configurou uma ruptura radical no espaço urbano, promovendo novas representações de lugar. A reorganização da vida pública que através deles se efectuou associou-se a uma transformação alargada do consumo em espectáculo. Como espaços que alojavam eventos com grande popularidade, estes dispositivos tinham subjacente uma característica cultural que tomou conta da própria experiência da modernidade; a transformação do mundo em exibição. De facto, se a ideia de paisagem possibilitou forma para a concretização da premissa de Heidegger de que o "evento fundamental da idade moderna é a conquista do mundo como retrato-pintura" (cit. in Gregory, 1998: 38), os dispositivos arquitectónicos planeados para alojar eventos como as "exposições mundiais" materializavam no espaço tais desígnios.

Circulando através destes espaços, os visitantes eram confrontados com um mundo ordenado para representação, criando-se através do aparato expositivo a percepção ilusória de uma realidade coerente. Como lugares de peregrinação ao *fetish* da *commodity* (Gregory, 1994: 234-237), os recintos de exposição eram organizados para o espectador por forma a proporcionar uma viagem organizada em torno de uma itinerário visual pré-elaborado. Através deles operava-se a mobilização da superfície de visualização posta em jogo pela acção dos espaços públicos de consumo e entretenimento. Mas, mais do que isso, através destes espaços dava-se continuidade ao processo de "enquadramento do mundo" iniciado pelas artes da paisagem; a colocação do mundo dentro de uma moldura (real ou metafórica) por forma a "fixar" o seu retrato. A expressão visual que fazia dos países a imagem dos seus habitantes, seria potenciada através dos actos performativos da identidade nacional que tomavam lugar nestes espaços. Historicamente implicado nas operações do poder colonial, o processo de enquadramento do mundo num retrato (único e universal), tomava lugar pela recodificação, através destas novas práticas espaciais, de uma superfície de observação mobilizada pelo visitante-consumidor. E se a maquinaria de representação subjacente a

estes dispositivos se encontrava profundamente implicada com as operações da ciência que, ao tempo, se institucionalizava, isto acontecia como modo de realizar pela acção humana colectiva, o *telos* das nações imperiais.

De facto, como vimos em parte anterior deste estudo, a cumplicidade entre ciências como a geográfica e o processo de construção de uma imagem do mundo como um todo organizado e hierarquizado, não podia ser maior. Mas aquilo que nos detém na presente discussão é precisamente o carácter deste percurso de cumplicidade na sua relação com o desenvolvimento de uma superfície espectatorial com base na qual se consolidou um determinado modo de ver. Assentando sobre o modelo do mundo como retrato e posteriormente do mundo como exibição, as versões estética e científica de paisagem revelavam uma deslocação do território visualmente apreendido para a sua estruturação conceptual (que não é limitada àquilo que é directamente observado) (Gregory, 1998). E isto, em grande medida, pela acção de um sem número de dispositivos que funcionaram como resíduos de um mundo sonhado, como materializações urbanas de uma "origem" que contaminava as representações culturais de espaço, lugar e paisagem. Não obstante, a obsessão visual da Geografia promoveu a consolidação de uma superfície empírica de observação como mediadora do acto de "consumo" da paisagem; "a expressão visual que transformou (cada) país na imagem do seu povo" (Gregory, 1998: 39). Os novos dispositivos arquitectónicos que durante o século dezanove mobilizaram uma superfície espectatorial articulada em torno de actividades culturais como o consumo, o turismo e o lazer, funcionaram, pois, como as arenas espaciais onde tomava lugar uma poderosa maquinaria de representação em paisagem, tornada possível por um conjunto de transformações no campo do visível.

Associadas a novas técnicas de observação, as transformações no campo do visível que deram origem aos modelos oitocentistas de observador encontram-se em íntima dependência relativamente aos novos dispositivos e tecnologias da visão que possibilitaram a conquista da ilusão da mobilidade. Neste quadro, um novo paradigma perceptivo tipificou um sistema de representação, cognição e subjectividade que funcionou como modelo do "real". Imanente à elaboração do novo conhecimento empírico da visão e técnicas do visível, argumenta Crary, a formação no século XIX de um novo tipo de observador resultou numa "dramática mudança epistemológica" (1990: 4). Tal mudança prende-se, segundo o autor, com a passagem de uma subjectividade

produzida por meio de aparatos para uma "subjectividade corpórea" (Crary, 1990), em que o corpo é o produtor activo da experiência óptica. E se esta mudança traz consigo uma subjectividade mais fluida,[195] ela continua a assentar em aparatos que separam o referente da experiência, mas localizando desta vez a percepção no corpo do observador (Crary, 1990). Isto trouxe novos desafios para os modos de apreensão estética e científica, pelo que a experiência da paisagem incorporava agora essa "subjectividade corpórea" da superfície de observação. E se, por um lado, o novo sujeito social tentava exorcizar (pelo "método científico" e pelo "mundo em exibição") uma anterior construção cultural em que o mundo se via inteiramente dissolvido no absoluto (construção proposta pelos primeiros românticos), por outro lado não conseguia livrar-se dela, ao colocar a paisagem como epicentro de uma superfície empírica de observação. Isto porque, como veremos, toda uma semiótica da paisagem era consolidada pela ideia de que cada representação em paisagem funcionava como uma espécie de lugar do absoluto na experiência de modernidade.

E com esta ideia fecharíamos o presente capítulo, suspendendo, através dela, os laços de ligação entre: (1) a experiência moderna de paisagem e as representações culturais de natureza, espaço e lugar, (2) o trabalho de uma superfície de visualização que alterou as relações entre o mundo material e o sujeito na sua relação com uma ordem epistémica totalizadora, (3) o estatuto da obra de arte como meio privilegiado para aceder à expressão metafísica da experiência de paisagem. Porém, tal momento de suspensão reclama a apresentação de uns quantos organizadores avançados que permitem desvelar a orientação subsequente do nosso percurso analítico. E isto, nomeadamente no que respeita à inclusão da ideia de paisagem como "lugar do absoluto", a qual arriscamos como modo de aprofundar os termos da complexa experiência que se estrutura em torno desta construção cultural. Através dela, tentaremos mostrar como a paisagem articulou uma arena conflitual de significados, afirmando-se nas primeiras décadas do século XX pela tensão entre uma superfície empírica de observação que tomava lugar pela acção da ciência, e uma superfície especulativa de observação que tomava lugar pela acção da arte e de novas práticas sociais. De facto, a passagem de um conceito "limitado" de experiência para um conceito especulativo de experiência como problema filosófico moderno, associava-se

[195] Relativamente ao anterior modelo em que o corpo do observador se encontra posicionado rigidamente num ponto fixo.

para Benjamin, a uma dolorosa separação da natureza e da divindade por parte do sujeito moderno. Articulado através de diversas manifestações da cultura ocidental, este sentimento era evocado por meio da "representação do lamento", associado à perda de significado ou à remoção do absoluto da experiência (Caygill, 1998). Inúmeras práticas reflectiam ao tempo este movimento de representação cultural da perda pela sua intensa repetição (ex. *mourning play*). A diminuição da vida, perante a experiência de ausência do divino (e da separação do absoluto da experiência), encontrava no ritual do lamento o princípio metafísico através do qual se conectava o mistério redentor da criação humana com o renascimento do sentimento de uma essência supernatural.

A celebração da natureza por meio de textos, música e imagens configurava, pois, na transição do século XIX para o século XX, um veio de "lamento aurático" que reflectia o desenvolvimento de novas formas de consciência e experiência mas também de novas formas de organização social e política. Isto, porque o colapso de transcendência provocado pela separação do absoluto do mundo e da humanidade, se não teria conduzido necessariamente a uma imanência redentora do divino na humanidade e natureza, levaria a uma fixação daquele sentimento numa configuração ou amostragem rítmica dos fenómenos através da evocação de uma "origem". A noção benjaminiana de "origem" remete, deste modo, para uma construção cultural disposta por forma a "descrever aquilo que emerge no processo do devir e desaparecimento" (Benjamin, cit in Caygill, 1998: 57). Excedendo a experiência dada, a origem como uma amostragem que se desenvolve com o tempo, não é a condição da possibilidade da experiência mas um processo incompleto de re-estabelecimento, um ritmo de restauro que contém uma imagem do mundo. Funcionando como uma origem ou uma amostragem temporal (*temporal patterning*), a forma de arte contém significados que não estão totalmente presentes, promovendo a manifestação do absoluto nos limites de cada trabalho.

Ora nos finais do século XIX, diversas formas de arte viriam pôr em causa a paisagem como representação cultural e como ideia, e se isto acontecia através dos novos movimentos em pintura, o aparecimento da fotografia e do cinema viriam emprestar a este processo de questionamento contornos bastante ambíguos. A criação da ilusão da mobilidade através de dispositivos protocinemáticos como o panorama e o diorama, oferecia ao sujeito observador viagens virtuais, trazendo o campo para a cidade e o passado para o presente. Como extensões de um aparato de *flaneurie*

espacial, estes promoviam a corporização metafórica do sentimento de trânsito, ao funcionarem como dispositivos para a produção de uma passagem no espaço e no tempo. Através deles, a própria arte da paisagem recodificava-se pela integração da actividade cultural do consumo, tanto mais que a sensação de deslocação no espaço associava-se à deslocação no tempo como truques insondáveis em que se especializavam as tecnologias de produção da ilusão, através das quais o sujeito moderno acedia a "resíduos de um mundo sonhado". Neste contexto, a ideia de paisagem não funcionava apenas como um constructo destinado a descrever o processo através do qual o existente se tornava devir. Antes, a ideia de paisagem adquiria o estatuto de "amostragem rítmica", implicada com o lamento da perda de uma espécie de supranatureza, funcionando como uma origem através da qual se dobrava e desdobrava o *a priori* no concreto, como forma nunca completa e em involução que excede a possibilidade da experiência. Assim, o capítulo seguinte debruça-se sobre as relações entre geografia e cinema, como modo de tentar compreender a acomodação da paisagem pelas novas formas de arte e pelas tecnologias de transporte virtual engendradas na idade da reprodução mecânica. Através dele tentaremos desenhar uma genealogia crítica da paisagem cinemática, a qual servirá de "porta de entrada" para a exploração dos mecanismos subjacentes à construção do lugar fílmico.

3. PAISAGEM E CINEMA

Temos vindo a desenhar um percurso de aproximação à paisagem como artefacto cultural mostrando como evoluiu a sua construção como ideia e como experiência. Este percurso tem sido efectuado tendo em conta o desenvolvimento durante o período moderno de um conjunto de tecnologias da visão e da percepção que se encontram associados a uma teoria cognitiva. Tal teoria operou como meio de legitimação de uma muito específica forma de ver. No primeiro capítulo da presente dissertação tentamos reunir os contributos das diferentes teorias e movimentos político-intelectuais que contribuíram para a construção de um quadro analítico que define os contornos da revisão desta ideia à luz dos sistemas transdisciplinares de pensamento. Tal quadro revisionista, que é aquele em que se inscreve o presente estudo, permitiu a constituição de uma epistemologia crítica que intercepta e revolve a "paisagem" como representação cultural e como experiência. Implicando a reconsideração dos fundamentos ontológicos da paisagem, este quadro crítico e analítico tem sido significativamente engrossado pela investigação desenvolvida nas últimas décadas por geógrafos culturais. Assim, se o objectivo geral deste estudo persegue o aprofundamento de um movimento de revisão da paisagem como ideia e como experiência, conforme esta se foi desenvolvendo por acção da cultura ocidental durante o período moderno, já o objectivo específico desta dissertação prende-se com a tentativa de compreensão da importância do cinema na sua perpetuação e/ou recodificação. Isto porque a nossa questão de partida, "Teria terminado o movimento de construção cultural da paisagem com a ruptura desta ideia por movimentos artísticos e intelectuais que vieram pôr em causa a representação realista do mundo?", força a reflexão em torno da sua apropriação pela ciência geográfica como vector prioritário da sua disseminação cultural durante o século XX.

De facto, a hipótese que adiantamos e que tentamos explorar ao longo deste estudo define os termos de um percurso analítico de que aqui damos conta, por forma a mostrar as complexas implicações entre uma cultura visual e de viagem, a geografia como ordem de conhecimento e as novas formas de arte que desde finais do século XIX vieram exponenciar a consolidação de um poderoso sistema semiótico estruturado sobre a ideia de paisagem. Tal hipótese, de que o cinema não apenas contribuiu para a perpetuação da paisagem como forma de ver mas que, pelas suas diversas manifestações e modalidades de comunicação, veio contribuir para a recodificação deste sistema

semiótico (o que teria já acontecido com a pintura), apontava ainda para a necessidade de indagação do próprio papel da experiência da paisagem na organização do espaço diegético de cada filme. Pareceu-nos, de antemão, que a íntima relação entre paisagem e arte tornaria insuficiente qualquer tentativa de compreensão da paisagem como ideia e como experiência, se atendêssemos unicamente às dinâmicas da construção de um conceito científico. De igual modo, cedo nos foi dado a perceber que seria inútil a tentativa de alcançar os nossos objectivos sem desvendar a minuciosa filigrana que se precipita sobre uma mesma representação, construções culturais tão complexas como natureza, espaço e lugar. Por isso, durante o segundo capítulo, tentamos reunir os contributos de autores que têm sido decisivos para a definição das bases de uma genealogia crítica da paisagem e para a compreensão da paisagem como experiência, tendo em conta o modo como tais construções culturais se encontram interligadas. O aprofundar de um conjunto de questões que, como a formação de uma regime scópico particular e de diferentes modelos de observador moderno, têm sido cruciais para a compreensão do modo como a paisagem se transformou num controverso sistema de significados, permitiu reunir elementos para a aproximação às relações entre cinema e geografia, perspectivados como médiuns activos de propagação desta ideia onde esta se aloja e onde continuamente se reconfigura.

Estruturado em torno destes dois conceitos-chave, o presente capítulo efectua uma aproximação que se vem anunciando a dois domínios de interface, os quais têm subjacente práticas culturais específicas: a geografia como "ordem de conhecimento" (Rogoff, 2000) e o cinema como arte das massas (Deleuze, 2000). A tentativa de estruturação da presente discussão com base nestes dois pilares analíticos, funciona assim, e apenas, como meio de organizar um campo de reflexão que extravasa em muito os domínios mobilizados pela arte e pela ciência. Isto porque, como temos vindo a mostrar, foi em grande medida através deste dois domínios que se edificou uma ideia moderna de paisagem. Mas a participação da paisagem num ciclo de mediação do território pelas convenções culturais da modernidade, faz parte de um movimento mais vasto associado à própria história do pensamento, à evolução das tecnologias de visão e representação, assim como a movimentos políticos e ideológicos, económicos e sociais que durante o período moderno contribuíram para a construção de um imaginário

geográfico ou de uma metanarrativa do território, passível de responder aos desejos e fantasias do sujeito humanista.

Como modo de aceder a uma melhor compreensão da experiência de paisagem, tendo em conta que a própria ideia de paisagem se configura na actualidade como um poderoso sistema de significados que opera através dos mais diversos médiuns, elegemos o cinema como veículo crucial de afirmação e de recodificação de um sistema de significados que se articula em torno da ideia de paisagem. Donde a paisagem cinemática surgir como a problemática central do presente estudo. A tentativa de aproximação a esta problemática passa pela clarificação do trabalho da paisagem no seio de uma cultura visual em que as imagens detêm papel crucial na modelação das representações culturais, activando múltiplos mecanismos de espacialização do conhecimento geográfico. Tal processo de espacialização ocorre, em grande medida, pelo efeito dos ambientes de ecrã. Por isso, aquilo que discutiremos seguidamente é o papel concreto do cinema na criação, perpetuação e recodificação das modernas espacialidades. Ao centrarmo-nos nas representações em paisagem, estamos a enfatizar o significado da paisagem como moderna espacialidade e tentamos contribuir para a compreensão da sua função num processo de colonização cultural que transformou o mundo em retrato-exibição para consumo colectivo. Para a análise deste processo, evidenciamos a necessidade de mudança no estudo do espaço como contexto para a actividade material ou como manifestação física da actividade humana, para o estudo de um espaço que é produzido por subjectividades e estados psíquicos. Produzido socialmente, este espaço vai-se recodificando pela vivência quotidiana de localidades factuais, assim como pela acção política e ideológica dos mais diversos agentes e instituições que através de diferentes médiuns e práticas culturais fazem circular textos e discursos sobre os lugares os quais vêm a ser articulados pela linguagem da paisagem. Vejamos então como se processa a articulação de uma ou várias linguagens da paisagem pelo cinema.

3.1. Paisagem na idade da reprodução mecânica

"No seu encontro com a paisagem e respectiva acomodação e reconstrução (...), o cinema oferece o seu próprio contributo para a história da percepção da paisagem."
Noa Steimatsky, 1995

Nos finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, diversos movimentos artísticos subverteram um sistema de representações alicerçado sobre os códigos e convenções do realismo. Especificamente em pintura, movimentos como o impressionismo e o dadaísmo prefiguraram-se como sintomas da queda dos regimes de verdade e conhecimento que naturalizavam retratos miméticos do mundo, das pessoas e dos objectos como testemunhos imparciais da sua natureza ou essência.[196] Estas eram correntes que se opunham ao *main stream* das representações em suporte material que ao tempo circulavam em numero cada vez maior sobretudo pelos centros metropolitanos. Se um suporte de imagens produzido nos circuitos relativamente fechados das produções *avant garde* viria romper com as representações em paisagem por forma a questionar os seus princípios, um outro suporte de imagens de matriz industrial potenciava as representações em paisagem, popularizando em ambiente urbano uma específica forma de ver a terra e as relações do ser humano com o território. Mas aqueles movimentos funcionaram ainda como alertas para o papel da experiência visual na manutenção das modernas mitologias. Não podemos esquecer que o impacto cultural da descoberta de novos médiuns que, como a fotografia, colocavam ainda mais o fenómeno visual no centro das preocupações contemporâneas, reflectia paradoxalmente uma mudança na organização da estrutura da experiência que a modernidade anunciava. E isto, tendo em conta as operações já não de uma mas de inúmeras superfícies de visualização que ao tempo reclamavam a posse de arenas de significação concretas.

De facto, o poder da dimensão analógica do médium, a sua capacidade denotativa para imitar o mundo, parece ter funcionado como a raiz daquilo que Roland Barthes terá

[196] Em momento anterior, debruçamo-nos sobre a ruptura da ideia de paisagem na pintura e artes plásticas no artigo "Construção da Ideia de Paisagem – contributos de um discurso viajante" (2001).

designado pelo seu potencial mitológico. Uma capacidade de significação de segunda ordem, o poder conotativo da imagem fotográfica decorrente das ressonâncias culturais activadas pela sua recepção, terá potenciado a confusão entre artifício e natureza que através dela se estabelecia. Contribuindo para um "efeito realidade" (Barthes, 1977), a arte fotográfica estabelecia uma nova categoria espácio-temporal – imediatez espacial e anterioridade temporal – naturalizando-se, através da mensagem denotada, o próprio sistema da mensagem conotada (socialmente constituído). As implicações da invenção da fotografia para a manutenção da ideia de paisagem encontram-se precisamente no modo como através deste médium se deu continuidade a um processo de "naturalização" da paisagem como forma de ver. Isto pela reprodução de um sistema de significados que se encontrava já codificado pictoricamente pela acção de um género artístico, a pintura em paisagem.

O lançar das bases de uma cultura visual que tomou conta das práticas e representações culturais no mundo ocidental estaria na dependência do desenvolvimento de tecnologias que potenciassem o prazer da imagem material na sua relação com os mecanismos de desejo e lamentação activados por um imaginário colectivo. A criação ou a mortificação do corpo pela câmara (corpo individual como o corpo da terra) funcionaria, no contexto de uma modernidade perpassada pelas ansiedades de uma superfície de observação, como o advento do "outro" que instaurava a dissociação da consciência em relação à identidade. Isto porque, para Barthes, a transformação de sujeito em objecto pela acção da câmara implicava a transformação de cada corpo num espectro de si mesmo, uma "imagem total" resultante da reificação desse mesmo corpo-objecto aos olhos da câmara. O prazer do reconhecimento associado à recepção da imagem seria responsável pela produção de uma ordem mais elevada de intensidade emocional (a sensação do "ter estado lá"), a qual transportava o observador para um espaço fora do campo carregado de desejo pelo não visto ou pelo sentimento de uma perda irreparável. Daqui pode extrair-se o sentido em que a fotografia veio estabelecer uma nova possibilidade para a lamentação dos "objectos perdidos", reforçando concomitantemente uma metafísica da presença que percorre o pensamento ocidental. Em *Camera Lucida*, o próprio autor chega a aludir ao "*punctum*" da paisagem, como que evocando uma misteriosa fantasia baudelaireana de ventura utópica, como a do corpo maternal (Higgins, 1995). Contrariamente ao "*studium*", o significado de uma

imagem disponível publicamente e determinado pelo contexto cultural em que é recebida, o *punctum* barthesiano é uma espécie de aresta inesperada que perturba a inteligibilidade do significado conotado culturalmente. O *punctum* de uma imagem reactivaria a conexão com o objecto perdido, e isto pela capacidade fotográfica de emanação de uma realidade passada. Porém, rotinizando a percepção codificada culturalmente, a fotografia forçava o observador à confrontação com o não-dialéctico, não-recuperável e não-inteligível do momento passado, com o seu "particular" lugar de inscrição.

Especificamente no que respeita às relações entre o ser humano e o ambiente, codificadas através de um complexo sistema de sinais geográficos, um repertório de imagens ia-se consolidando pela acção de uma superfície de observação que explorava o poder da experiência de lugar pelo forçar de um "*studium* da paisagem" (a ideia de paisagem ou a visão panorâmica dos objectos), e pelo desenvolvimento fotográfico de uma retórica de representação do território codificada culturalmente. Acontece que na fotografia, a paisagem factual funcionava como a presença de um referente original de poder totalizador (o corpo do território) que ratificava a condição espectral dos corpos. Destinado ao activar do sentimento de um objecto perdido, a captação fotográfica do corpo do território funcionava como um referente saturado pelas operações de uma narrativização ideológica do espaço e pela sua esteticização. Num momento em que o carácter da experiência denunciava novas formas de corporização do espaço, do tempo e do absoluto em configuração, as políticas da imagem e as novas tecnologias de representação pareciam reconfigurar a própria experiência de contemplação e o consumo de imagens. A filosofia da imagem desenvolvida ao tempo por Walter Benjamin, ao proporcionar um incontornável contributo para a compreensão da experiência de modernidade, apresenta implicações consideráveis para a compreensão da experiência de paisagem dada a sua íntima relação com a experiência das imagens e da obra de arte.[197]

[197] Explorando a constituição do objecto histórico como imagem dialéctica que força a espacialização do tempo, Benjamin desconstruiu o *fetish* das *commodities* pelo endereçar do presente como momento de possibilidade revolucionária. Profundamente inspirado pelos surrealistas, o autor desestabilizou as fronteiras entre arte e vida quotidiana (deslocação dos contextos míticos e relocalização dos objectos e obras em contextos radicalmente novos) promovendo um verdadeiro assalto às modalidades dominantes de representação.

Como forma de organizar a experiência, a imagem articulava padrões discursivos assim como padrões perceptivos que incluíam uma estética das intuições (Benjamin e Osborne, 1994). Mutuamente alinhados desde anteriores formulações kantianas, o discursivo e o estético estabeleciam imagens e palavras heterogéneas em amostragens rítmicas espácio-temporais. O alinhamento de conceito e intuição na experiência passava, assim, pela sua inclusão em amostragens ou padrões de imagens e palavras trespassadas por memórias e intimações. Entendidas pelo autor como uma tecnologia para a organização da experiência, as imagens informavam um conjunto de práticas cuja ligação com o terreno das artes era inquestionável. Neste quadro, as artes visuais funcionavam como um modo de especular sobre os limites da experiência, e o espaço de representação da pintura funcionava como um espaço infinito de inscrição, um espaço que era sujeito a códigos e convenções que subordinavam o sujeito a regras de inscrição. Isto, porque as obras de arte posicionavam-se num quadro geral de reificação do conceito de cultura que substituiu a unidade problemática da história intelectual por um conceito mais problemático de unidade cultural (Caygill, 1998). Este conceito abstracto de cultura, o qual funcionava como suporte para um novo historicismo em que a história de arte se tornou a expressão passiva de uma história mais vasta da cultura, estabelecia as fronteiras espácio-temporais daquilo que se considerava ser um trabalho de arte. Mas o impacto da tecnologia de reprodução mecânica na produção das obras de arte assim como uma nova sensibilidade para a arte popular ameaçavam já a visão tradicional do trabalho de arte. Aquilo de que se tratava era de facto de uma revisão da historicidade do significado da criação artística, a partir da qual o significado de uma obra de arte deixaria de ser definitivamente determinado no momento da sua criação, para ser recriado a todo o momento da sua recepção[198].

Levantam-se, assim, inúmeros problemas relativamente à questão do "original" de uma obra de arte, pois este perdia a sua propriedade temporal. Veremos de seguida como esta questão se encontra implicada com a função denotativa da imagem

[198] A questão da historicidade é crucial para Benjamin, nomeadamente por integrar metanarrativas da história humana que foram sendo impostas como modo de purgar a experiência da sua heterogeneidade e especificidade. A perspectivação do evento histórico como progressão contínua, orgânica e homogénea em direcção ao presente é, por seu turno, nutrida pelo uso da forma narrativa linear (a noção de progressão entronca na sua estrutura de continuidade). Para uma exploração das relações entre o uso da narrativa convencional e a representação histórica consultar o trabalho de Hayden White (1987). A obra de Terry Eagleton (1981) apresenta uma notável discussão sobre esta questão na obra de Benjamin, elucidando sobre o trabalho desconstrutivo da imagem dialéctica.

fotográfica e com o seu poder de enunciar a "permanência" de um corpo da terra como aspecto central da experiência contemplativa de paisagem e das relações entre o ser humano e o ambiente. Por agora, atendamos porém ao lugar da expressão artística dentro de outras formas de expressão cultural, e à importância decisiva do questionamento dos limites de uma noção prevalecente de arte que incorporava um conceito reificado de cultura, o qual por sua vez estabelecia os limites espaciais e temporais de cada obra. Dentro deste conceito, cada obra de arte era incorporada numa narrativa histórica e geográfica que a obra se destinava a preservar. Ao desafiar o carácter único e original de uma obra de arte, o desenvolvimento das tecnologias de reprodução mecânica ameaçavam a preservação dos seus limites espaciais e temporais. As possibilidades abertas pelas novas tecnologias, com os seus novos espaços de inscrição, forçavam assim uma revisão dos meios de expressão artística na sua relação com as políticas de representação dos diferentes movimentos estéticos e regimes ideológicos.

O repensar das fronteiras e limites dos trabalhos de arte como impermeáveis e fechados, prendia-se com a necessidade de rever o estatuto "imutável" de cada criação artística, através do qual regimes políticos como o fascismo promoveram estratégias de auto-apresentação monumental e de esteticização dos objectos representados. De facto, a tentativa da isolamento do trabalho de arte de influências exteriores, a sua remoção da passagem do tempo, alinhava-se desde o século XIX com uma política de representação monumental que implicava a definição de fronteiras invioláveis para cada obra, por forma a fixá-la num espaço e tempo particulares, transformando-a num objecto de contemplação mais do que de uso (Benjamin, 1998). A experiência contemplativa de uma obra permaneceria assim a mesma, independentemente da superfície de observação a que se sujeitasse o trabalho, funcionando a criação artística como um modo muito particular de negociar a finitude, pela sua negação. Estas seriam aquilo que Benjamin designara por obras de arte auráticas, obras em que o espaço e o tempo eram entretecidos como numa única semelhança de distância, independentemente da colocação do sujeito e do objecto (Caygill, 1998). Daqui irradiava uma condição monumental do trabalho de arte (em que o tempo e espaço são suspendidos), pelo seu apelo ao carácter único e imutável da representação. Mas o desenvolvimento da tecnologia e o advento da fotografia transformaram o efeito aurático da obra de arte

num efeito paradoxal. Isto porque, se a fotografia desafiava os limites da obra de arte, paralelamente ela era usada para recriar o efeito de aura.

A tentativa de transformar o momento presente (registado fotograficamente) numa experiência aurática e monumental, implicava a não emancipação do objecto representado da sua aura. Se, nas mãos de alguns artistas, a imagem fotográfica se abria à contingência e libertava o objecto dos limites da representação (transformando a experiência), nas mãos de uma grande maioria aquela era usada para recriar a aura fixando a imagem num presente monumental (perpetuando um modelo tradicional de experiência). Neste último caso, os trabalhos de arte tornados possíveis pelas novas tecnologias eram usados para confirmar um padrão dominante de experiência, insularizando-o da mudança. A perpetuação em fotografia dos códigos de representação em paisagem funcionaria, neste quadro, como modo de confirmar um padrão de experiência pela abolição da contingência nas novas tecnologias de reprodução dos trabalhos de arte. A técnica fotográfica era, portanto, usada como modo de confirmação dos padrões de experiência da burguesia imperialista que, vendo-se ameaçada pelas novas formas de experiência e pela luta de classes, promovia um uso da tecnologia para a monumentalização de padrões obsoletos de experiência que não respondiam à mudança tecnológica mas que, ainda assim, se afirmavam como padrões dominantes de experiência dado o poder dos novos médiuns.

A ideia de paisagem via-se, deste modo e uma vez mais, enredada na resposta à mudança do carácter da experiência provocada pelo desenvolvimento tecnológico. Usada pelos grupos dominantes como modo de resistir à mudança no carácter da experiência que a modernidade forçava, a imagem fotográfica monumentalizava um presente aprisionando às representações de território em repetições de amostragens espácio-temporais que ao invés de promoveram a transformação da experiência de lugar (e da terra) cristalizavam-na, sob o efeito de uma superfície de contemplação que a obra de arte aurática reclamava. A recriação do efeito de aura pela fotografia teria portanto contribuído para a monumentalização de um conjunto de paisagens culturais que afirmavam a consistência espácio-temporal de um presente cuja herança colonial urgia celebrar. E, se a fotografia trazia consigo a semente para a transformação da experiência,[199] ela trazia ainda a possibilidade de perpetuação de um espaço informado

[199] Pela abertura da obra de arte à contingência permitia a abertura a um futuro e ao devir.

pela consciência humana e pela progressão histórica (Benjamin, 1998). Era este espaço, o espaço de inscrição de um modelo tradicional da experiência, que Benjamin interpelava, contrapondo-lhe o potencial criativo de um outro espaço, o espaço do inconsciente. Avançando a ideia de um "inconsciente óptico" (Benjamin, 1931) que se abria para exploração pela acção da imagem fotográfica, o autor aludia a um espaço que continha em sim mesmo a possibilidade de se transformar em algo que não era pelo efeito da arte.

Encontramo-nos assim, perante um quadro cultural que no início do século XX, incorporava a luta entre dois modelos de organização da experiência: por um lado, um modelo comandado pelos valores ideológicos dos grupos dominantes e dos meios capitalistas de produção que lutava pela sua perpetuação[200], e por outro lado, um modelo que integrava os reptos de uma nascente organização tecnológica da experiência e das novas camadas sociais[201]. Mas as políticas de representação que se iam articulando em resposta às batalhas culturais em torno do significado da obra de arte na sua relação com a expressão de diferentes formas de experiência, cedo foram neutralizadas pela força institucional de movimentos que, como o nacionalismo, colocavam os interesses das elites no centro de uma ordem dominante de poder, verdade e conhecimento. Por isso, Benjamin acusava, ao tempo, a crescente desproporção entre experiência e tecnologia, denunciando uma inabilidade para a afirmação da transformação da experiência. Para si, isto reflectia-se por uma tendência idealista de espiritualizar o trabalho de arte, em vez de o perspectivar como uma arena aberta para a descoberta e antecipação de novos padrões para a organização da experiência (Benjamin, 1998). Aplicada ao conjunto das novas tecnologias, uma percepção idealista da forma estética fazia com que a tecnologia, em vez de servir para a reorganização da experiência viesse desestabilizar e violar as suas novas manifestações. Isto porque a ordem dominante de uma sociedade comandada pelos valores da burguesia imperialista tentava excluir o direito da tecnologia de co-determinação na ordem social. Como médium de organização da experiência que lhe oferece uma padronização e que paralelamente é sujeita à mudança face à experiência, a tecnologia tornava-se um domínio fechado da forma estética, pela sua subordinação a um padrão obsoleto da experiência (Caygill,

[200] Ao qual se associava a esteticização da paisagem e a narrativização do território, a perpetuação de "geografias ópticas".

[201] Ao qual se associava a emergência de experiências alternativas de paisagem e o reclamar de "geografias hápticas" e plurais.

1998). Uma perspectiva nostálgica e anti-tecnológica contaminava, assim, a produção da arte na idade da sua reprodução mecânica, o que transformava a paisagem num objecto de contemplação autónomo e encerrado sobre si mesmo, um objecto para ser lamentado ou celebrado.

O destino da arte no século XIX e o impacto desse destino sobre a arte e a política das primeiras décadas do século XX prefigurava-se, pois, como sintomático, tanto de uma mudança fundamental na estrutura da experiência como da tentativa de controlo dessa mudança. Reflectindo as tendências do desenvolvimento do capitalismo no mundo ocidental, os desenvolvimentos políticos e tecnológicos reflectiam ainda a profunda interpenetração entre cultura e economia.[202] Concomitantemente, o desenvolvimento das tendências da arte manifestavam as condições específicas de produção e a aceleração do processo de reprodução pictórica por médiuns que, como a fotografia, exponenciavam uma produção do espaço através da qual o mundo era perspectivado como retrato e oferecido para exibição. Assegurando a generalização de um sistema de representações que integrava os conflitos da experiência de capitalismo,[203] tecnologias que enfatizavam a hegemonia de um regime ocularcêntrico continham em si mesmas a semente da mudança e emancipação relativamente a esse sistema de representações, mas paralelamente contribuíam para sua naturalização. Aquilo que as tecnologias de reprodução mecânica traziam era, de facto, a possibilidade de deslocação do objecto reproduzido do domínio de uma tradição de representação em que a arte enfatizava a relação entre o carácter único de um objecto e a necessidade de estabelecer um conceito de autenticidade.

A ameaça das novas tecnologias de reprodução, pelo modo como reflectiam uma nova estrutura da experiência, associava-se à desvalorização deste carácter único da obra e do significado de um trabalho como impermeável à mudança. Instrumental para a diferenciação e gradação da autenticidade, a penetração de certos processos mecânicos de reprodução ameaçava a autenticidade como registo de um processo de preservação da experiência. Donde, a insistência de Benjamin na importância do efeito aurático das

[202] Como um dos primeiros comentadores a enfatizar a centralidade da imagem na cultura moderna, Benjamin aludiu à sua força constitutiva usando o termo "fantasmagoria" como alegoria da cultura moderna. Virando a imagem contra si mesma, o autor explicou, através desse recurso retórico, a insistência na perspectivação da cultura da mercantilização como projecção da economia capitalista assim como a sua representação mediatizada.

[203] Nomeadamente a exploração e a distribuição desigual da terra e dos recursos como legado dos regimes coloniais.

obras de arte, uma instrumentalização do conteúdo estético e cultural das obras que ao colocar cada trabalho fora da história fixava um modo particular de transmitir o trabalho de arte. Privilegiando a originalidade e o carácter único de uma obra, este modo de transmitir um produto cultural assentava na ideia de que o seu carácter único assegurava o desejo de autenticidade, pelo que a aura funcionava como condição de transmissibilidade e como registo de preservação. Funcionando como modo de reprodução social, a transmissibilidade tornava-se condição para a vida de uma obra de arte, mas ela tinha um significado cultural para além da esfera da arte. De facto, a condição de transmissão descrevia uma forma particular de experiência apropriada a uma cultura particular e a um estádio de desenvolvimento tecnológico em que se forçava a impermeabilidade da obra de arte à mudança. A percepção da reprodutibilidade de uma obra pela tecnologia, e portanto da decadência da aura prefigurava-se, assim, como um factor sintomático da transformação cultural e da revolução na estrutura da experiência. E isto era uma ameaça à própria identidade das obras, que perdendo a sua identidade fixa se tornavam completamente permeáveis ao contexto de produção e recepção. A ameaça que as novas tecnologias estabeleciam pela permeabilização do significado e do estatuto da obra de arte, configurava pois uma ameaça à destruição de uma identidade pré-estabelecida por códigos e convenções dominantes. A crise engendrada pela dissolução da identidade de um objecto pela permeabilização das suas fronteiras levaria, portanto, a um movimento de lamentação que operava em sentido contrário ao da dissolução da aura, pela monumentalização das imagens "únicas" como expressão de um modelo "autêntico" de experiência.

Acarretando a liquidação do valor tradicional da herança cultural, a reorganização da experiência que ocorria sob o efeito das tecnologias de reprodução mecânica desestabilizava o carácter único das representações e, consequentemente, o carácter único de cada lugar fixado em paisagem. Se a organização artificial da experiência que ocorria por meio da tecnologia promovia o fluxo de identidade e a revolução na estrutura da experiência, a recriação do efeito aurático pela fotografia potenciava a monumentalização e perpetuação das imagens "únicas" de lugar como modo de celebrar relações "autênticas" entre território e identidade. E isto ao serviço de um modelo tradicional de experiência que as correntes conservadoras identificavam como modelo de autenticidade da experiência. Participando de um efeito de padronização da

experiência promovido pela tecnologia, as imagens em paisagem que passaram a circular pelo efeito da reprodução mecânica funcionavam paralelamente como veículo de lamentação (da ameaça de perda de um modelo de experiência) e como veículo de celebração (da vitalidade desse modelo totalitário de experiência). A experiência da paisagem como contemplação estética disseminava-se assim para as massas, pela acção dos novos médiuns que recriavam o efeito aurático como motor de uma superfície de visualização. E se estes novos médiuns enfatizavam o novo carácter da percepção, nomeadamente pela "mobilização" de uma superfície espectatorial enredada nos prazeres da viagem e do movimento, eles traziam consigo o fabrico da tradição na experiência, informada esta pelas novas tecnologias. Participando num ritual de organização da experiência e de controlo do ambiente, a ideia de paisagem via-se preservada pela arte da reprodução mecânica que, por seu turno, denunciava a crise e o declínio do ritual (como origem da arte) quando as suas condições técnicas e sociais pareciam desmantelar-se.

Num momento histórico em que se verificava uma redefinição das relações entre ritual, tradição, tecnologia e arte pela acção de uma transformação nos modos de percepção mas também de uma mudança político-social em grande medida marcada pelo significado crescente das massas, o trabalho de arte era reconsiderado. A transformação qualitativa de que foi alvo a arte, a passagem de um valor de culto a um valor de exibição, fazia com que a aura surgisse como um resíduo da função ritual da arte na sua transição de magia (sentido pré-moderno) para política (sentido moderno) (Caygill, 1998). E aqui encontramo-nos perante um aspecto particularmente importante da teoria especulativa de Benjamin, que ajuda a esclarecer o percurso da paisagem como construção cultural num contexto informado pela luta entre duas estruturas de organização tecnológica da experiência. Ao defender que a arte servia como meio tecnológico de lidar com as forças elementares da natureza num período pré-moderno, o autor acrescenta que, nas sociedades modernas, ela veio a servir como meio de lidar com as forças tecnológicas elementares de uma segunda natureza. A arte serviria, assim, como meio de adaptar o ser humano à nova experiência de natureza, donde a importância fulcral da manutenção das representações em paisagem. Arte, tecnologia e política serviriam pois como meios de lidar com uma nova organização da experiência, com uma nova experiência de espaço e de tempo, assim como com a dissolução de

experiências prévias de identidade. Plasmando uma tradição de representação da natureza que por meio da arte confrontava o ser humano com as complexas mutações do ambiente que se efectuavam pela acção de fluxo industriais agressivos, a ideia de paisagem integrou este movimento de organização artificial da experiência que a modernidade radicalizava.

Integrando um ciclo de mediação da terra pela cultura moderna, o território transformava-se em paisagem visivelmente apreendida que se tornava em estrutura conceptualizada não limitada àquilo que se observava directa e subjectivamente. E isto, em grande medida, por acção dos meios de reprodução mecânica e dos meios de educação formal que asseguravam a "naturalização" de uma ordem de conhecimento do mundo de carácter logocêntrico. Funcionando como ritual de celebração de um modelo de experiência e identidade, a paisagem assegurava o valor de culto e exibição da terra pela recriação de um efeito aurático para a representação de lugares, através do qual se enfatizava a sua "essência" ou identidade única.[204] De facto, os "quadros" dos países e das regiões popularizados pela imagem fotográfica e que a geografia recentemente institucionalizada divulgava, revelavam a tendência para uma "sistematicidade enquadrada" que irradiava de dois modos específicos de percepção: o estético e o científico (Gregory, 1998). Por isso Timothy Mitchell (2002) chama à atenção para o modo como as representações do mundo foram infundidas por um sentido de espectacularização destes quadros de unidade e autenticidade que tinham subjacentes discursos não somente de colonização do Outro não ocidental mas também de colonização do ocidente como região cultural, construção que se consolidava na viragem do século XIX para o século XX.

A adaptação de uma tecnologia aos valores de exibição, acompanhando a politização da arte, acompanhava ainda a "naturalização" dos fundamentos espaciais de uma ideologia nacionalista empenhada com a estratégia de reforçar a harmonia "natural" das regiões politicamente constituídas. E se os impressionistas sublinhavam ironicamente a artificialidade destas representações deslocando através dos seus trabalhos a ideia de uma unidade essencial fixada pelos quadros em paisagem, isto acontecia pela

[204] Não podemos esquecer que a ideologia do estado-nação estabeleceu uma relação muito peculiar entre história e território, entre o espacial e o temporal, operando a territorialização das histórias nacionais e estabelecendo as fronteiras de indivíduos e nações.

necessidade de desvendar o serviço das artes a um movimento de espectacularização da sociedade por acção de uma tradição realista de representação.[205] Através deste movimento, a cidade, o campo e o todo social apresentavam-se como detentores de uma unidade essencial passível de ser retratada como imagem, como todo orgânico ou como panorama. Mas a constituição de subjectividades que se operou pela posta em prática de uma "modernidade visual" (Bataille, 1989), ao assentar sobre um regime ocularcêntrico que posicionava o mundo como exibição, assentava paralelamente sobre os efeitos mutuamente constitutivos de diferentes tecnologias de organização da experiência que, como a arte e a ciência, colocavam um espaço homogéneo como ordem de conhecimento. Através destas tecnologias alinhavam-se imagem e palavra, como forma de legitimação de uma teoria de cognição e de um sistema de classificação que instituíam histórias colectivas nacionais, culturais, linguísticas e topográficas.

Circulando paralelamente sob a forma visual, oral e textual, as representações em paisagem mediavam relações de poder que se escondiam por trás de um regime político liberal que fomentava a espectacularidade de lugares e indivíduos. E isto como modo de harmonizar posições privilegiadas e subalternas num sistema de significados engendrado para a própria constituição do sujeito humanista. Donde, a necessidade de atender às condições e especificidade histórica da construção da ideia de paisagem que, pela integração numa ordem de conhecimento institucionalizada na viragem do século, se viu enredada nas políticas de territorialização do conhecimento que ao tempo se fixavam. E se, no momento presente, um movimento de evacuação do objecto de estudo

[205] Autores como Duchamp levaram o movimento de desdém pela opticalidade pura bastante mais longe, denunciando a entrada dos corpos do desejo na paisagem (Jay, 1994). Implodindo o conceito de desejo ocular (o olho descorporizado do perspectivalismo cartesiano), o seu tratamento do nu idealizado da pintura tradicional é orientado para uma decomposição do objecto do desejo e do prazer sensual da contemplação. A problematização das representações sensoriais e das ideias por outros autores, como René Magritte, colocaria ainda o surrealismo como um dos movimentos que mais contribuiu para revisão da pintura e criação visual, assim como para a contestação do realismo. A invenção de paradoxos visuais e metáforas semanticamente opacas, assim como os jogos pictóricos com diferentes ordens espaciais justapostas ajudaram a desvendar as tensões que percorriam a celebração de um "olho inocente", desafiando a fé do observador nos seus próprios olhos e no campo de visão. A premissa era pois a de expor a natureza arbitrária do sinal visual e o desafiar das relações entre o objecto e aquilo que ele representa. Para uma discussão mais aprofundada das problemáticas interceptadas pelos dadaistas e surrealistas consultar a obra de Susan Harris Smith (1984). Por nos parecer particularmente importante para a compreensão da revisão da paisagem como ideia e como experiência remetemos ainda para o uso do tema da janela pelos surrealistas, pelo modo como "a janela" foi colocada como abertura para o inconsciente, plano de transição ou liminar entre realidade e imaginação, mundos interiores e exteriores. Uma discussão aprofundada desta problemática encontra-se fora do âmbito da presente dissertação podendo ser encontrada no trabalho de David Macey (1988) ou na obra de Judi Freeman (1990).

das formas de territorialização de conhecimento se prende mais com a necessidade de constituição de novos objectos de conhecimento do que com os reptos de uma interdisciplinaridade que coloca um conjunto de modos de investigação científica sobre um mesmo objecto de análise (Barthes, 1981), isto acontece precisamente pela necessidade acusada de destronar um campo de significados (e uma arena visual) aprisionado nas controversas fronteiras institucionais responsáveis pela sua conflituosa definição. Emergindo em diálogo intertextual num campo da visão e num sistema epistémico que desde o início do século XX legitimou a produção de significados e a manutenção dos valores estéticos a um "autor universal", a popularização da experiência contemplativa da paisagem acarretou consigo significados culturais que funcionaram como âncoras para a divulgação de uma série de estereótipos raciais, de género e de classe. Por seu turno, estes foram legitimados pelas políticas de uma comunidade de autorização (implicada com um modelos tradicional de experiência) que punha em contacto as "evidências" de um mundo "coerente" e inteligível com recurso a textos e discursos alicerçados sobre a exclusão e distorção de inúmeras formas de alteridade. Apanhada no processo de espectacularização do território, da cultura e da natureza, a geografia integrou um sistema europeu de conhecimentos cuja longa história de operação de como o efeito do "outro colonial" (Young, 1990) reenvia para os processos de estruturação da experiência através dos quais o ocidente concebeu "o Outro" como meio de confirmar a sua distinta identidade e a sua superioridade.

Implicadas com as estratégias de justificação de uma arena de significados cuja objectividade "desinteressada" justificava o seu apelo à verdade, as operações mutuamente constitutivas de um campo epistémico e de um campo visual repatriavam para as metrópoles as constelações de poder e conhecimento que possibilitavam a naturalização dos modelos políticos coloniais. Neste contexto, a paisagem representava uma arena duplamente constitutiva de representações; as imagens em paisagem teriam que corresponder a uma ideia de território factual. Recodificada por um sistema de conceptualização que se robustecia por meio da ciência geográfica, a arte da paisagem concorria para a modelação do mundo integrando políticas de representação e políticas de autorização, território factual e construção imaginária. Entretecidas numa complexa construção cultural, as geografias físicas, políticas e morais que se desprendiam de trabalhos intelectualmente informados, como os de Vidal de la Blache, descreviam os

países como composições coerentes e completas cujo destino era realizado por uma acção humana colectiva que a linguagem visual da paisagem confirmava. Retratando a paisagem como um objecto fixo e permanente que legitimava os fundamentos espaciais da ideologia imperialista (e nacionalista), estes quadros e descrições da terra reforçavam a harmonia "natural" de cada região como todo circunscrito. A fotografia, como registo rigoroso e científico da realidade, dos objectos e dos lugares, fornecia cobertura a este mundo de representações. E se, em países como a França ou Alemanha, a relação das escolas de geografia com a vida intelectual dos países era orientada pela necessidade de realinhamento geopolítico de inúmeras fronteiras, os "quadros nacionais" que através da paisagem tomavam conta das consciências individuais e colectivas funcionavam como modo de assegurar a individualidade das paisagens culturais retratadas dentro desse todo coerente e único das representações eurocêntricas do mundo.

Os itinerários visuais que se organizavam pela relação entre as fotografia das localidades e as vívidas descrições geográficas que as monografias apresentavam, configuravam uma viagem à "personalidade dos lugares" por um subliminar processo de enquadramento de ser humano e natureza como elementos constitutivos de uma totalidade ordenada. Como poderosas geografias imaginativas, os textos emanados pelas diferentes escolas de geografia centravam-se em grande medida na descrição dos ambientes rurais reforçando a individualidade das paisagens retratadas e a relação com uma ideia de consciência regional. Como veículo de lamentação de um modelo tradicional de experiência, ou como modo de justificar uma circulação capilar dentro de um todo coerente do alegado tecido nacional, estas geografias imaginativas consolidavam um campo epistémico e paralelamente produziam um movimento de colocação do sujeito e do objecto (de observação e descrição). Como salienta José Ramiro Pimenta, "(o)s vidalianos não são a este respeito diferentes: o facto de estudarem pragmaticamente as comunidades rurais mais do que as urbanas, revela o gosto antigo pelo estudo das dependências estreitas entre a natureza e o homem" (1996:40). Como "*requiem* por um espaço europeu que (aos olhos dos conservadores liberais) se descaracterizava fruto de mais de cem anos de revolução industrial" (Pimenta, 1996:40), estas geografias imaginativas funcionavam como ressonâncias de

um modelo de experiência que se via ameaçado pela cidade[206] e pela industrialização. Dentro destes quadros, os "nativos" ou classes rurais (a cultura dos *paysan*), eram representados como elementos pertencentes a uma ordem imutável que celebrava um modelo tradicional de organização da experiência. O registo fotográfico desses "conjuntos", captados como se de "origens" se tratasse, assegurava a veracidade das representações. A sua divulgação por meio da imprensa e do bilhete-postal assegurava a popularização destas representações.

Nas paisagens pouco humanizadas compostas como modo de reforçar a harmonia natural das regiões retratadas, os nativos surgiam como parte das regiões, numa relação de "sinédoque com o décor" (Gregory, 1998:43). A essencialização da morfologia da paisagem que se operava por meio das diferentes escolas (e a despeito da diferença considerável das suas abordagens) remete, portanto, para a construção de núcleos ideológicos que encontravam na ideia da paisagem um modelo para representação do mundo, um modelo simultaneamente artístico e científico. Um modelo significativamente inspirado pelos valores do romantismo, não será demais reforçá-lo, cujo esteticismo terá contaminado os fundadores das diversas escolas de pensamento geográfico. De resto, a ênfase na importância de uma resposta estética à paisagem percorre a obra de Carl Sauer que, segundo Derek Gregory (1998), teria sido significativamente inspirado pela "ciência das formas" de Goethe. Enfatizando a "intuição, a sensibilidade estética e a contemplação", os métodos avançados pela ciência geográfica permitiam "navegar entre as margens à vista da ciência e da arte" (Pimenta, 1996:41) e ofereciam legitimação para uma ordem de conhecimento que o trabalho de campo mediava: a correlação entre os elementos enquadrados em paisagem e a observação directa.

A mediação da experiência de paisagem pelo investigador, transformaria a paisagem numa "verdade" objectiva que oferecia à arte da representação realista um poder renovado. A comunidade científica como comunidade de autentificação recodificava assim a paisagem como sistema semiótico profundamente alicerçado sobre as operações dos campos visual e discursivo, e sobre os efeitos de uma superfície de observação-

[206] A questão da cidade e da experiência quotidiana constituem os dois pólos em torno dos quais levita a problemática da substituição dos modelos da experiência, conforme vimos apresentando. A discussão da produção do espaço urbano nos finais do século XIX e início do século XX, assim como a discussão das relações entre modernidade e quotidiano durante esse período de viragem, é eloquentemente realizada nos trabalhos de David Harvey (1985) e Allan Pred (1990).

espectatorial reclamada avidamente por uma cultura de mobilidade e de viagem. E se o advento da fotografia, pela sua capacidade de captar um momento específico no tempo, proporcionou um instrumento-chave para a descrição do diferencial temporal entre sujeito observador e objecto observado, isto acontecia num momento em que o Ocidente se viu a si próprio como "moderno" em relação às suas colónias em África, Ásia e Australásia, e em que o desenvolvimento das comunicações e transportes levou à adopção de zonas temporais e de tempos nacionais (Mirzoeff, 1999). Alterando a percepção humana e tornando possível a criação de um inconsciente óptico, a captura do tempo passado pela fotografia alterava a própria experiência do tempo e do espaço informando a alegada consistência das representações científicas de paisagem, espaço e lugar. Ao tornar-se compreendida como uma imagem, a experiência via-se re-equacionada por um médium capaz de capturar o momento individual de um modo que parecia inquestionável.

Suplantando a pintura como meio de gravar a realidade exterior (de imitar o real), a fotografia reproduziu um estilo neo-clássico académico produzido pela pintura, um estilo pictórico que pelos processos mecânicos atingia o seu grau mimético mais elevado. O culminar de décadas de experimentação com os médiuns visuais num esforço para encontrar um meio mais rápido e "exacto" (científico) de representação do que aqueles oferecidos pelas artes visuais tradicionais, colocaria a fotografia em lugar de destaque para fixar visualmente os significantes da modernidade. A rápida popularidade alcançada pela imagem fotográfica fez ainda com que a fotografia se considerasse ao tempo uma arte democrática. Isto porque, a acessibilidade às imagens proporcionada por este médium era inconfundivelmente superior relativamente a qualquer um dos seus predecessores. Mais, pela primeira vez na história uma grande massa de população tinha acesso a meios de registo visual da sua aparência para a posterioridade (Mirzoeff, 1999), pelo que esta problemática entronca directamente com a questão da identidade individual e de grupo. A transformação do tempo e do espaço numa mercantilização de massas acompanhava, assim, a constituição de um inconsciente óptico informado por inúmeros arquivos pessoais que permitiam a cada indivíduo organizar histórias individuais e colectivas por meio da imagem. Mas, o poder da fotografia decorria ainda de uma aparente capacidade do médium de tornar as classes sociais transparentes, pela sua acessibilidade. Ainda assim, o potencial democrático da

fotografia via-se no século XIX significativamente "calibrado" por uma elite de autores (fotógrafos) empenhados com estratégia de "legitimar a fotografia" como arte (Mirzoeff, 1999).

Alegando que a "qualidade" da fotografia espelhava a "qualidade" social, os fotógrafos burgueses e aristocratas (os artistas e os *connoisseurs*) "legitimavam" a imagem fotográfica que pudesse ser identificada como pertencente a um lugar específico, a um tempo específico e a uma classe específica (Mirzoeff, 1999). Donde, a representação em paisagem, conforme foi fixada pela pintura e importada pela ciência, surgir como composição particularmente atractiva para este movimento de legitimação da arte fotográfica, por representar o ponto de vista destas classes e por representar o cenário de identificação dos diferentes grupos. A estratégia de localização dos objectos de representação que se operava desde aqui, pelo corte e cristalização de um momento tomado do tempo biográfico de cada indivíduo e respectiva espacialização, participava pois num movimento que perseguia a tarefa insondável de gravar a individualidade do sujeito (Barthes, 1981). Para tal, mobilizavam-se as tecnologias que permitiam o grau mais elevado de realismo, para o acto de gravar um momento no tempo e no espaço. Mas é importante lembrar que isto acontecia num contexto em que a experiência da sociedade industrial e de massas transformava as relações dos indivíduos e muito especificamente transformava a relação do indivíduo com a morte. Donde a relevância para autores como Roland Barthes ou Susan Sontag da função da fotografia como *memento mori*.

De facto, a dessacralização da morte de uma cerimónia religiosa pública num período moderno anterior para os domínios da esfera privada e no contexto de uma modernidade "medicalizada", colocara já a morte como parte do quotidiano oitocentista. Integrando a alteração da experiência da morte, a imagem fotográfica interceptava-a como "tema privilegiado" cuja reprodução visual informava o imaginário das audiências. A imediatez do médium para o registo daquilo que "estava lá", o captar do ausente para o presente, colocava-o como documento de valor incontestável para os arquivos da memória. Pela sua capacidade de activar ressonâncias, de reproduzir representações ou cenas familiares, tais documentos funcionavam como provas de evidência de uma experiência que se pretendia colocar na história (pessoal ou colectiva). O retratar do tempo e do espaço passados para os propósitos da evidência e,

portanto, o acto de gravar e de memorializar a morte para o campo visual, eram internalizados na experiência de paisagem por meio da fotografia. O que aliás se coadunava com as celebrações de uma experiência contemplativa da terra, como *requiem* a uma organização tecnológica que a nova modernidade gravava para o inconsciente óptico e que a ciência transformava em objecto de conceptualização sistemática. Por isso, a paisagem, retomada em representação pelos novos médiuns, reacomodava as categorias do belo e do sublime. E isto, fosse pela monumentalização das obras tornadas possíveis pela ideia de progresso e civilização (o poder simbólico dos novos ícones da modernidade como as estruturas de ferro e de vidro), fosse pela celebração aurática dos ambientes rurais ou "primitivos".

Captadas pela câmara como testemunhos de uma estrutura da experiência que cabia ao Outro não deixar declinar, as paisagens culturais detinham uma função muito específica; a harmonização das relações sociais num momento em que se verificava a sua dramática transformação. E as tecnologias de reprodução mecânica pareciam confirmar este destino dos lugares que as monografias celebravam prefigurando-se como "fósseis vivos", tomando de empréstimo a expressão de Charles Darwin, como exemplos de um ocidente passado que a civilização revisitava num ambíguo refluxo de lamentação de uma origem. Preservados para estudo e fruição, tais imagens configuravam-se como amostragens de uma experiência que era reciclada por meio de textos e discursos de pendor orientalista, e em que identidade e alteridade iam sendo fixadas nos arquivos do inconsciente óptico. Mas estas configuravam ainda a tensão crescente entre natureza e cultura subjacente à experiência de paisagem, assim como à experiência da modernidade no seu conjunto[207]. Não esqueçamos que, o mesmo período

[207] Tensão a que os situacionistas, com as suas cartografias do quotidiano, davam voz. O movimento situacionaista configura outro dos movimentos artísticos cruciais implicados com o acto de dar voz à transformação da experiência. Através deste movimento, instaurou-se um processo de recodificação do próprio processo cartográfico, pois o mapeamento da experiência urbana e da vida quotidiana na cidade operado pelos situacionistas demonstra que o pensamento cartográfico não está necessariamente vinculado ao impulso da conquista e domínio ou à linguagem do poder e sua tendência unificadora. Desenvolvendo uma cartografia emocional, os situacionaistas despoletaram um movimento de revisão dos sistemas de sinais geográficos e promoveram a reflexão em torno das relações entre impulso geopsíquico e mapeamento do lugar. Neste sentido, a experiência da paisagem urbana permitiu a recolocação das relações entre territorialidade e cartografia, surgindo esta última como ferramenta essencial para a exploração dos sujeitos móveis e para o desestabilizar de um historicismo espacializado. Reciprocamente, a afirmação da cartografia situacionista promoveu o desenvolvimento das paisagens hápticas que se desprendem da prática multidimensional dos espaços vivenciados da emoção e dos afectos. Neste sentido, o desenvolvimento de uma cartografia emocional e a experiência da paisagem urbana (com os seus espaços móveis e justapostos) constituem os fermentos de um processo de remapeamento cultural encetado na alta modernidade, um processo implicado com a dissolução da tensão entre natureza e cultura.

em que se procedeu à institucionalização da geografia e à criação da fotografia foi aquele em que se desenvolveu um conceito antropológico de cultura que tomou conta das representações dominantes; a cultura como produto das elites (a cultura erudita). O alinhamento entre cultura e civilização a que se procedeu desde aí, foi definido pelo contraste entre um tempo moderno e presente do antropólogo (ocidental) e o seu tempo pré-moderno e passado, o que resultou num modelo linear de evolução que foi tornado inteligível pelo acto de visualização (Fabian, 1983). A paisagem como sistema semiótico que se consolidava pelas operações dos discursos científicos e de um campo visual que a fotografia reforçou, radicalizava essa tensão entre natureza e cultura. Ao funcionar como meio de espacialização de identidades "congeladas" num tempo específico (como de resíduos de mundos sonhados), a paisagem testemunhava este modelo linear de evolução, de uma primeira para uma segunda e terceira naturezas. Um processo através do qual "a habilidade para visualizar uma cultura ou sociedade se tornou quase sinónimo da sua compreensão" (Fabian, 1983:106) e que contribuiu decisivamente para o selar hermético da entidade cultural "ocidente", assim como para a naturalização das suas histórias de poder. A função denotativa da imagem fotográfica funcionava, assim, como modo de enunciar a "permanência" de um corpo da terra (perspectivado enquanto natureza) como aspecto central da experiência contemplativa de paisagem.

Incorporada nas diferentes superfícies de observação que pelo efeito dos novos dispositivos espaciais e dos meios de reprodução mecânica potenciavam a sua popularização, a experiência de paisagem modelava os paradigmas de observador que a modernidade instaurava. Tornada em experiência de comodificação do espaço, uma estética da paisagem filtrada pela ordem do conhecimento científico, contribuía para a organização de uma nova estrutura da experiência pelo reciclar da mesmidade dos mundos "inaugurais" do sujeito humanista. E isto pela (des)realização do sentido de presença e identidade através das representações de natureza e cultura, processo que articulava um crescente sentido de alienação do ser humano em relação ao ambiente. De facto, as consequências da deslocação espácio-temporal promovida pelas novas tecnologias por efeito de uma compactação de diferentes momentos reunidos numa imagem,[208] transformava as subjectividades rendidas ao efeito de verosimilhança

[208] O momento da sua produção, o momento da "ficção" representada e o momento da sua recepção.

espacial que potenciava a distanciação entre o sujeito e objecto. Transformadas pelo efeito de uma cultura visual, a experiência subjectiva de tempo e de espaço alterava a perspectivação do passado e da distância, assim como a sua relação como a memória e percepção. Concomitantemente, o desenvolvimento dos sistemas de transporte e comunicação tornavam-se cruciais para a fixação das unidades temporais (a estandartização de um "tempo público") num momento em que o mundo ocidental fixava também as grandes unidades espaciais. Isto terá contribuído de igual modo para alteração dos modos de perceber o tempo, o espaço e para a alteração da experiência. Mas neste preciso momento em que as novas tecnologias e estruturas epistémicas levantavam sérios desafios para a organização das relações entre o ser humano e o ambiente percebido, o advento do cinema viria apresentar um modelo para o conhecimento que também ele desestabilizava os sentidos tradicionais de tempo, espaço e causalidade. Vejamos, pois, de que forma a geografia como ordem de conhecimento e o cinema como modelo para o conhecimento se viram implicados num percurso de recodificação da experiência de paisagem e na produção das modernas espacialidades.

3.2. O advento do cinema e a acomodação da ideia de paisagem

"Diferentes formas fílmicas são determinadas pela competência do realizador para uma construção compreensível do espaço e do tempo. Tal lógica do visível encontra-se na dependência da (ideia de) continuidade: o tratamento coerente e consistente das relações espácio-temporais e causais"
Thomas Elsaesser, 1997

Nesta secção do presente estudo, tentaremos mostrar como a ideia de paisagem teria sido plasmada pelo espectáculo cinemático desde as suas manifestações iniciais. Como forma de arte, o cinema representa as relações entre o ser humano e o ambiente físico, integrando sentidos de lugar e desenvolvendo modos específicos de perspectivar o espaço. Contribuindo para a reorganização da experiência, o cinema promoveu novas espacialidades, atendendo ao seu papel não só como forma de arte mas como forma de entretenimento. Mostraremos também como em diferentes contextos de exibição e consumo a paisagem se estruturou como objecto de representação diferentemente constituído. Discutiremos ainda como a ideia de paisagem funcionou, desde muito cedo, como elemento de regulação da experiência de lugar, e isto pelo modo como proporcionava a diferentes audiências um sentido de espaço cristalizado no tempo. Ao introduzirmos questões de epistemologia crítica, subjectividade e actividade espectatorial na arena da geografia, temos seguido o caminho avançado por diversos autores contemporâneos empenhados na tarefa de "mudar a interrogação do centro para as margens, para uma colocação em que um novo conhecimento e identidades multidimensionais se encontram em processo de formação" (Rogoff, 2000:20). Desde este ponto, a discussão da paisagem assenta numa revisão das relações entre geografia e cultura visual, articulando-se criticamente as conexões entre prática social e produção cultural. Tal discussão insere-se, portanto, num quadro mais vasto que intercepta as estruturas de conhecimento e as imagens situadas que emergem no campo de visão e que são parte daquilo que usou designar-se por cultura visual.

Como imagem situada que conta com uma longa história de construção cultural e que integra uma específica formação social, a ideia de paisagem circula dentro de um campo visual, remetendo para as modernas estruturas de conhecimento que encontraram

na observação e no mundo visual dispositivos centrais para a produção de significados assim como para sua própria legitimação. Neste sentido, a presente dissertação representa uma tentativa de inserção do estudo da paisagem dentro dos debates contemporâneos no âmbito da teoria crítica, da filosofia pós-moderna, da teoria estética, da desconstrução e dos Estudos Culturais, abordagens que convergem para o "campo da 'visualidade' como um dos terrenos centrais e mais reclamados do pensamento crítico moderno" (Heywood e Sandywell, 1999: ix). Para tal, prosseguimos a indagação das mediações tecnológicas, culturais, políticas e históricas da percepção visual humana, como elementos decisivos para a construção e perpetuação da ideia de paisagem pelo mundo moderno ocidental. Doravante, centraremos a análise no efeito mediador do cinema como tecnologia e produto cultural, como prática e como modelo para o conhecimento do mundo. E isto, como forma de aproximação à experiência da paisagem em cinema.

O estudo da paisagem em cinema levanta questões de ordem complexa, uma vez que nos encontramos perante um efeito exponencial de mediação das estruturas de organização da experiência; o cinema como tecnologia mediadora da experiência e a paisagem integrando um ciclo de mediação do território pela cultura moderna. O indagar deste percurso de intercepção entre a paisagem e o cinema força a revisão das categorias estéticas e epistémicas que legitimaram uma específica forma de ver o mundo e as relações do ser humano com o ambiente. Operando através das texturas da experiência visual, a ideia de paisagem encontra-se numa posição privilegiada para a compreensão de como estas relações se estruturaram durante o período da modernidade tardia por forma a integrar uma nova organização tecnológica. Como metáfora visual e como ideia, a paisagem é lançada como problemática de análise disposta para reavaliação, tendo em conta os contributos recentes da investigação fenomenológica, das teorias semióticas da representação e da hermenêutica da visão. Tais contributos enriquecem o campo da cultura visual como arena de estudo debruçada sobre a "extensão em que o projecto da modernidade foi saturado pelas problemáticas da visão e visualização" (Heywood e, Sandywell, 1999: ix). Neste sentido, a paisagem constitui uma problemática de análise em desenvolvimento enredada na história sócio-cultural da percepção, nas técnicas de observação e nas tecnologias da cultura visual.

A triangulação destes três domínios em torno do estudo da paisagem, é objectivada essencialmente pela exploração de dois níveis analíticos; a reavaliação de um paradigma de conhecimento organizado visualmente e a relação com as práticas, instituições e tecnologias que o legitimaram.[209] Como uma categoria visual rotineira que operou na organização das estruturas da experiência, a paisagem configura um paradigma organizado visualmente que tem subjacente inúmeras práticas significativas. Operando nos mundos vivenciados do quotidiano, tais práticas articulam políticas éticas de perspectivação "dos outros" que foram incorporadas na percepção rotinizada da experiência social. A formação histórica da ciência geográfica e a construção social dos seus problemas e práticas, reforçaria a organização visual deste paradigma de perspectivação da terra, pela sua conceptualização e integração numa ordem dominante de conhecimento. Por meio da Geografia, "um espaço homogéneo tornou-se ordem de conhecimento através de uma medida de indexação universal da terra" (Rogoff, 2000:21), e a paisagem integrou uma teoria de cognição do mundo e respectivo sistema de classificação.

O surgimento do cinema, configurando uma espécie de apogeu das formas dominantes da ideologia visual postas em jogo pela cultura ocidental, viria contribuir para a organização visual deste paradigma e dos regimes de conhecimento que lhe são subjacentes. Pelo seu poder de articular práticas, instituições e tecnologias, o cinema representa um dos veículos centrais de legitimação desta categoria visual e epistémica que integrou a organização artificial da experiência que tomou lugar na transição para o século passado. Integrando um conjunto de mudanças semióticas, o percurso de afirmação da paisagem como ideia e como metáfora visual desenvolveu-se sob a acção de novos médiuns e tecnologias da percepção. E se a "democratização" das imagens de paisagem no tempo da reprodução mecânica poderia levantar sérios desafios à sua manutenção como construção cultural (dada a formação social subjacente à sua construção), a celebração da "monumentalidade" desta construção parece ter vindo neutralizar a sublevação deste sistema semiótico operada no seio das artes plásticas. E isto, pela recriação através da imagem fotográfica e da câmara fílmica do efeito aurático da obra de arte, como tentativa de perpetuação de um modelo tradicional da experiência

[209] Para uma discussão mais aprofundada sobre a formação do cinema como instituição, consultar a obra de Thomas Elsaesser (1997).

(e identidade) implicado com a preservação de uma estética da contemplação, centrada sobre o valor do objecto único e da ideia de autenticidade.

Historicamente envolvida nas políticas de representação, a ideia de paisagem foi transferida para os novos médiuns transportando consigo uma ordem de valores e uma estética engendradas pela burguesia imperialista. Se, como bem enfatizaram os primeiros modernistas, estes novos médiuns detinham o potencial para uma desestabilização radical da cultura burguesa, a discussão da recepção do cinema numa primeira fase (Gunning, 1997) mostra que as políticas de oposição engendradas pelos movimentos modernistas, mais do que representarem um desafio à sociedade e cultura burguesas, representaram, isso sim, uma tentativa de estabelecer a distinção relativamente à sua cultura "legítima" (as formas associadas à classe média económica).[210] E isto, pela identificação com a cultura popular e através de políticas de oposição. Concomitantemente, a despeito das teses tradicionais que sustentam uma ênfase na constituição heterogénea das audiências que acorriam ao cinema numa primeira fase, a predominância de diversos segmentos da classe média suplantava em grande medida a afluência das classes operárias aos momentos de exibição (Gunning, 1997). A grande maioria dos primeiros espectadores de cinema estava longe de ser constituída pela classe dos trabalhadores, mas antes por uma classe média heterogénea e por uma pequena burguesia que incorporou significativamente os valores das classes dominantes, as quais detinham a propriedade dos meios de produção. O que estava em causa eram, portanto, os mecanismos de subjectividade de uma classe média cujas aspirações à cultura burguesa transformaria as políticas de representação em espaço público numa arena de negociação dos seus significados mais do que num movimento opositor e de contestação.

[210] Determinadas pelas políticas de representação, as práticas de consumo fílmico integraram lutas pelo controlo económico do médium, a organização de uma indústria cinematográfica e a comodificação do espectáculo fílmico. Neste sentido, as práticas de exibição e consumo de filmes apresentam geografias culturais específicas, cuja análise permite compreender as dinâmicas do cinema como instituição. Não obstante, os movimentos oposicionais dos modernistas representaram uma tradução para a linguagem fílmica das correntes estéticas que se experimentavam, permitindo aceder às profundas transformações na produção do espaço. Embora a questão de posicionalidade dos modernistas seja controversa, certo é que, nas suas mais variadas orientações, a importação destas correntes para o cinema potenciou um movimento de subversão dos códigos burgueses de representação. Promovendo a reflexão em torno de um espaço burguês conservador, a estética *avant garde* debruçou-se sobre a ambivalência da experiência do "ser" moderno, pondo em causa a formulação da arte como uma mimese passiva.

Aludindo a uma "burguesificação" do consumo fílmico, diversos autores referem a criação dos palácios da imagem ou palácios do cinema nas primeiras décadas do século XX como lugares de "entretenimentos de massas (...) claramente orientados para as aspirações da classe média" (May, 1980: 164). Uma classe que, a despeito da sua heterogeneidade, se encontrava num espaço intermédio de afirmação, pois se por um lado se associava às massas e expunha valores democráticos, por outro lado definia-se por um estado de aspiração aos valores de uma cultura erudita. O próprio desenho arquitectónico e os *décors* destes espaços denotavam a medida da incorporação dos valores das elites.[211] Mais, uma série de políticas paternalistas de controlo social integrava as operações de uma arena de visualização que o cinema mobilizava por meio de espaços específicos de exibição, situados em áreas específicas das cidades e com uma regulação espacial por classes bastante marcada. Implícita a esta questão está assim uma outra, a medida em que estas audiências eram permeáveis à incorporação dos valores da cultura burguesa dominante ou funcionavam como núcleos de resistência a essa mesma cultura e valores.

Perspectivadas como "re-activação de uma experiência essencialmente metropolitana" (Jancovich, Faire e Stubbings, 2003: 37), as primeiras exibições fílmicas aconteceram em lugares tão diversos como as sociedades de fotografia, salas de espectáculo (como música e teatro), feiras ou igrejas. Enquanto que, no primeiro caso, aquilo que estava em causa como objecto de consumo era o espectáculo de uma "nova máquina", nos casos seguintes os filmes não eram consumidos como objectos discretos em si mesmos mas como elementos de um programa mais abrangente de exibição, sendo incorporados em práticas de performance já estabelecidas. Afectando o conjunto de significados da representação, o lugar de exibição dos filmes informava a experiência do observador, pelo que o controlo das audiências foi desde muito cedo o reflexo de uma tentativa de controlo dos significados e dos textos proporcionados pela arte cinemática.[212] E se tal tentativa de controlo se encontrava intimamente associada ao

[211] Para uma pesquisa extensiva sobre os espaços do cinema e a materialidade dos lugares de projecção fílmica, consultar a obra de Mark Jancovich, Lucy Faire e Sarah Stubbings (2003).

[212] A fixação dos modos convencionais de representação para o cinema (o realismo pictórico e a linearização da narrativa) é elemento crucial do processo de controlo social das audiências. Integrando a própria evolução do médium, este processo de "fixação" associou-se ao desenvolvimento de inúmeras técnicas e estratégias que permitissem suplantar as "deficiências" iniciais do médium para a representação "rigorosa" da realidade.

estatuto do cinema como entretenimento popular, as políticas de representação que estavam em jogo na definição dos espaços de exibição do médium incluíam questões de reprodução social e sérias batalhas de classe. Isto porque, se em certo sentido o cinema surgia como um entretenimento de massas, paralelamente o consumo fílmico não podia ser considerado como exemplo de uma cultura popular subalterna que desafiava as hierarquias culturais existentes (Jancovich, Faire e Stubbings, 2003:37). De facto, neste período de transição para os efeitos de um novo médium, a aculturação cinemática integrou funções públicas e sociais específicas.

Veiculando paralelamente intenções liberais e conservadoras, a retórica desenvolvida ao tempo em torno das imagens em movimento, orientava-se frequentemente para o carácter apelativo do médium, especificamente para as classes urbanas operárias menos favorecidas. Especificamente nos Estados Unidos, a celebração de um médium passível de ser consumido por audiências a uma escala massiva associava-se ao poder destas imagens "de falarem para toda a gente – pobres e iletrados, mulheres e crianças, estrangeiros e gente do campo" (Hansen, 1997a:228). Tal mitologia, a de uma nova linguagem universal trazida pelo filme, tornara-se um dos elementos centrais dos discursos públicos sobre o cinema, acreditando-se que a figuração mascarava e negava as distinções de classes. Explorando a natureza deste movimento de aculturação, Miriam Hansen apresenta o *nickelodeon*[213] como o espaço de exibição mais representativo de uma retórica que o definia como instituição genuinamente democrática e genuinamente americana. Neste sentido, a relação do espectador da classe operária com o cinema funcionava como "cenário de integração" (Hansen, 1997a), pois a função do cinema era vista como acto de aculturação para aqueles que se encontravam de chegada e que buscavam integração na complexa topografia social urbana "de massas". Mas esta estratégia de proporcionar um sentido de identidade e comunidade através dos espectáculos fílmicos seria rapidamente suplantada por fins económicos e pelas estratégias dos exibidores que, ao organizarem-se, descartavam a alegada missão democrática do novo médium. Por isso, logo desde a primeira década do século XX, a sedução de uma audiência de classe média com mais tempo de lazer e com melhores condições económicas tomava conta das operações de

[213] Espaços de projecção de imagens em movimento para as classes populares.

mercantilização de uma superfície de observação implicada com a estratégia de vender filmes como exemplares de uma nova arte erudita.[214]

Tomando conta do espectáculo do cinema, uma atmosfera de "respectabilidade cultural" que tinha subjacente os ideais das "audiências cultivadas" instalava-se, pelo desenvolvimento do cinema narrativo com adaptações literárias, pela mobilização de actores de teatro e de celebridades e pela "gentrificação" da exibição dos filmes (Hansen, 1997a). A emergência do cinema narrativo, suplantando os modos primitivos de representação característicos do primeiro cinema de atracções, passaria ainda por uma exploração do realismo com a sua profunda conexão com os códigos e convenções setecentistas e oitocentistas. O estatuto público do cinema transformar-se-ia, pois, rapidamente de espectáculo público de massas, como o circo ou outras performances de feira, para uma arte industrial implicada com a hegemonia da narrativa linear.[215] E isto, pela acção de um movimento de sistemática apropriação dos personagens clássicos da esfera pública burguesa, ou mais especificamente, "de formas de subjectividade literária, que, enraizadas na intimidade da família nuclear privatizada, proporcionaram um médium para o discurso público no século XVIII, dando origem a uma esfera pública literária que preparou campo para a esfera política" (Hansen, 1997a:229). Facto que é particularmente significativo para a compreensão da integração da ideia de paisagem pelo cinema, pois a ênfase no realismo do enredo e dos personagens era acompanhada por uma ênfase no realismo dos ambientes retratados.

---

[214] Uma das mais importantes manifestações deste processo na Europa foi a *Société Film d'Art*, fundada por financiadores parisienses em 1908 com o intuito de atrair as audiências de teatro de classe media para o cinema. Isto, pela transferência para o ecrã de performances teatrais, peças e grandes nomes do teatro com o intuito de potenciar o apelo estético e intelectual dos filmes. Esta foi encarada nas primeiras décadas do século XX como uma noção revolucionária do médium, dada a sua emergência se associar em grande medida a contextos de exibição como a feira e o *nickelodeon*. A produção de "filmes de arte" desenvolveu narrativas cinemáticas que, embora altamente teatralizadas, se apresentavam como um todo dramático compreensível para as primeiras audiências. Embora rapidamente suplantado por cinema narrativo mais sofisticado e complexo, tanto ao nível da montagem como da *mise-en-scène* (de realizadores como D. W. Griffith), o movimento do *film d'art* disseminou-se por toda a Europa, captando uma faixa de novas audiências e tornando o médium social e intelectualmente respeitável. Através dele, inaugurou-se a adaptação dos clássicos da literatura para o cinema, transferindo-se ainda uma tradição de dança e de música para o ecrã.

[215] Não podemos esquecer que subjacente à narrativa linear está a constituição do objecto histórico sobre a qual assenta a ideologia burguesa e o capitalismo, isto é, a proposta de Walter Benjamin de que a noção de progresso é construída na estrutura de continuidade da narrativa. Nutrindo um modelo convencional de organização da experiência, a narrativa linear produz um efeito de aprisionamento do tempo que é sujeito a espacialização de acordo com um presente político que funciona como princípio ordenador de blocos espácio-temporais monolíticos e hierarquizados.

Servindo como modo de redefinição das relações entre o público e o privado numa sociedade que se reestruturava pelo acto de consumo, o cinema denunciava as transformações de larga escala verificadas na economia capitalista (Mayne, 1982). Aludindo à possibilidade de auto-representação do sujeito das massas ao processo de mecanização, Siegfried Kracauer enfatizava desde a década de 1920 o carácter ambíguo do médium que, por um lado, tornava visível a emergência de uma heterogénea cultura pública de massas e, por outro lado, incorporava as contradições da modernidade ao nível dos sentidos.[216] Com isto chamava ainda o autor à atenção para o "nível dos sentidos" como o nível em que o impacto da moderna tecnologia na experiência humana se tornou mais palpável e irreversível, isto é, a ideia de que a "função heurística (cognitiva) do cinema para uma história do presente se encontrava ligada ao seu papel crucial na reestruturação da percepção sensorial, das condições mesmas da experiência e subjectividade" (Hansen, 1997b:xi). Por isso, Kracaeur discerniu no carácter de descentração dos modos de recepção fílmica (o seu carácter de "distracção"), nas suas formas peculiares de identificação mimética e de mobilidade psicoperceptual (e não menos no anónimato libertador do "ir ao cinema"), uma crítica prática ao sujeito soberano da razão, assim como a noções tradicionais de personalidade, interioridade, e auto-identidade, como a tradicional dicotomia sujeito/objecto. Uma crítica ao Sujeito, teorizada não só por Kracauer mas também por Walter Benjamin e outros autores seus contemporâneos, crítica operada através do cinema, denunciando uma crise do Sujeito precipitada por uma experiência histórica particular; a experiência da modernidade afectada pelo pronúncio da catástrofe que ameaçava as bases da existência quotidiana (que as grandes guerras enfatizaram) mais do que pelo progresso.[217] Explorando a

[216] A teoria do cinema de Siegfried Kracauer é um exemplo notável da exploração das potencialidades do cinema para a criação de uma nova esfera pública. Para o autor, mais do que participar, o cinema promoveu o avanço do processo de modernização, emergindo como a instituição singular mais acessível em que os efeitos da modernização da experiência humana poderiam ser designados, reconhecidos, negociados, e talvez reconfigurados e transformados. Desenvolvendo da década de 1920 à década de 1960 aquilo que designou por uma estética material do filme, o autor viu o cinema como uma esfera pública alternativa às instituições burguesas de arte, educação e cultura e às arenas tradicionais da política de representação. Para si, o cinema representava um horizonte discursivo através do qual, apesar do seu comprometimento com as fundações capitalistas, se operava uma democratização da cultura.

[217] A par com Walter Benjamin, Kracauer investia a implicação duplamente facetada dos médiuns de massas na crise da modernidade com intenções terapêuticas e catárticas: a esperança de que um reconhecimento público e sensorial da realidade contemporânea pudesse inverter o fatal curso da história, por forma a evitar a catástrofe final desta crise (deve perceber-se a teoria de Kracauer como resultado de um momento histórico específico, profundamente marcado pela experiência da modernidade industrial capitalista, pelas duas grandes guerras e pelo fascismo). Por isso, e como argumenta Hansen (1997a), as suas reflexões em

possibilidade aberta por estes médiuns para o desenvolvimento de uma estética consciente e uma prática política, ao proporcionar a circulação de emoções e ao transmutar os medos da modernidade em novos mitos, o cinema poderia ainda realizar a sua capacidade de base fotográfica para enunciar os elementos da natureza estabelecendo o estatuto provisório de todas as configurações dadas. Analisando a mobilização social do médiuns fotográficos, Kracauer alertou para o modo como estes possibilitavam a evasão da sociedade relativamente às suas fundações materiais quando, paralelamente, proporcionavam a confrontação decisiva da percepção interna com a natureza. E isto pelo seu carácter de activação de uma nova esfera pública de massas.[218]

Como agente e objecto de uma sociedade de consumo, a cultura de massas denotava a ideia de uma população homogénea perseguindo os mesmos objectivos e com base na qual o cinema tornar-se-ia numa significativa resposta cultural ao desenvolvimento capitalista.[219] Por isso, para Judith Mayne o cinema funcionou como resposta cultural ao capitalismo equivalente à da novela no século XVIII, a qual proporcionava a ilusão de participação social na privacidade do espaço doméstico. Reactivando uma mediação similar mas de forma invertida, o cinema viria oferecer uma imaginária esfera privada mas, desta vez, do ponto de vista privilegiado do espaço público. Evidenciando diferentes características relativamente à esfera pública clássica, a esfera pública que tomava forma no momento de aparição do médium era já significativamente nutrida

---

cinema, cultura de massas e modernidade são permeadas por uma contingência, uma percepção da modernidade como processo de aceleração de um mundo em desintegração. O seu projecto redentor de exploração, registo e arquivo dos fragmentos da vida contemporânea é trespassado pela ideia utópico-niilista de que a modernidade teria de superar-se pela realização do seu potencial desintegrador e destrutivo. Um objectivo inspirado metafisicamente pela capacidade de transcendência da modernidade relativamente a si mesma, traduzido numa crítica imanente que encontrava na cultura de massas a arena crucial para a resolução da batalha do destino da modernidade. Neste sentido, a sua prática da crítica fílmica e a sua estética material do filme interceptavam as produções culturais "conservadoras", por forma a resistir à cumplicidade ideológica com as fantasias nacionalistas e de classe que permeavam as artes mais convencionais. Desferia assim o autor uma crítica social não só às características da modernidade industrial capitalista mas também às catástrofes das guerras e do fascismo por si vivenciadas.

[218] O protagonismo do cinema nesse novo paradigma de esfera pública é uma das preocupações centrais de Kracauer. Perspectivado como matriz de uma episteme especificamente moderna, o cinema funcionou para o autor ao mesmo tempo como expressão da experiência e como médium para a experiência de um mundo em "desintegração".

[219] Isto dentro de uma perspectiva em que a *commodity* configura um objecto histórico duplamente constituído no acto de representação (Buck-Morse, 1989). A integração de imagem e narrativa pelo cinema (tornado *commodity*), ao retrabalhar modelos de representação alicerçados sobre a ideia de uma progressão homogénea e contínua enfatizava o próprio *fetish* das *commodity*, a circulação e troca das *commodities* como processo "paulatinamente contínuo e como uma infinidade de interrupções: pois cada gesto de troca é a exacta repetição do anterior" (Eagleton, 1990:28). Como espelhos e reflexos de outras *commodities*, cada *commodity* está associada a um tempo que é ao mesmo tempo vazio e homogéneo e ao espaço abstracto da troca que é em si recorrência e ausência.

pelas comunicações de massas, tornando a experiência humana em objecto de produção capitalista. Absorvendo a esfera pública clássica pela estabilidade dos seus mecanismos de consistência e legitimação, as novas esferas públicas de produção incorporavam o médium para a organização da experiência mas desta vez em relação à dimensão material da vida quotidiana e às condições sociais de produção. Donde a significativa distancia relativamente ao modelo clássico em que a organização da experiência se operava pela acção de médiuns que promoviam a separação da dimensão material e das condições de produção. Neste quadro, as ambições literária e artística por parte das forças industrias subvertiam o potencial do médium para uma nova organização da experiência pública dado que o potencial de resistência do cinema dependia da organização formal da actividade espectatorial.

Denotando as profundas alterações sociais que se verificavam na transição do século XIX para o século XX, esta nova esfera pública colocava os diferentes grupos sociais numa relação diferente com os espaços públicos. Especificamente a mulher, conquistava novos espaços de mobilidade e a sua crescente conquista da esfera pública (um território masculino por excelência) fazia dela um consumidor potencial dos novos dispositivos de entretenimento e *flâneurie* que a cidade disponibilizava.[220] Configurava-se uma nova vivência do espaço pela mulher, como *flaneuse* de tempos e espaços de diversão. Desafiando os discursos convencionais de domesticidade, a presença activa da mulher no espaço urbano daria também origem a estratégias de regulação dos espaços públicos (Nava, 1996). Neste sentido, a definição de espaços para albergar-controlar a presença dos diferentes grupos na esfera pública ver-se-ia implicada com o acto de consumo e diversão. A criação de espaços para o elemento feminino (parques de diversão, salas de exibição, arcadas, armazéns comerciais ou salões de chá) associava-se não apenas a uma tentativa de regulação social das espacialidades com vista ao controlo da mulher mas também da instituição da família. A criação das salas de cinemas pode ser entendida em grande medida como extensão deste processo de espacialização social.

A expansão da experiência da mulher através da actividade de *flaneuse*, a qual se operava através dos espaços preparados para o acolhimento das novas práticas de

[220] Donde a exploração por parte de autores como Benjamin de figuras como as arcadas, exibições ou o *flâneur*, perspectivadas como imagens dialécticas que permitiam aceder à compreensão de um novo modelo de organização da experiência para o qual o cinema surgia como forma simbólica.

entretenimento, a despeito da sua associação a mecanismos de controlo e opressão feminina, ocorreu em grande medida pela acção das salas de exibição de cinema que proporcionavam um espaço público para o desenvolvimento de uma nova cultura hetero-sexual (Russell, 2000). Como ambiente seguro e "respeitável" que permitia à mulher a evasão da esfera doméstica e uma relativa mistura dos actores sociais, estas salas proporcionavam a evasão da vida "normal" do quotidiano. Assim, o cinema funcionava paralelamente como extensão da *flâneurie* (o modo de percepção visual associado ao *flâneur*), e como campo de experimentação de novas práticas do espaço para a flaneuse. Deste modo, o cinema invertia aquele tipo de mobilidade espacial (Russell, 2000) e promovia novos modos de percepção para diferentes segmentos do social que iam conquistando a possibilidade de um maior tempo de lazer. E se o primeiro cinema ou cinema de atracções se pode associar à emergência de outros espaços que, como as arcadas ou as estruturas arquitectónicas de estações de transportes, os jardins de inverno ou os museus, transformaram os modos de ver e a percepção urbana moderna, o seu efeito como "máquina do tempo e de viagem" produzia um "sentido desrealizado do presente e um sentido destemporalizado do real" (Friedberg, 1994a :104). Ao reflectir a mudança no modelo de experiência, o novo paradigma de esfera pública redefinia as relações entre o interior e o exterior, ensaiando-se neste processo os novos posicionamentos do sujeito.[221]

Com uma longa história de mediação das relações entre interior e exterior, a ideia de paisagem implicava um posicionamento fixo do observador em relação ao objecto observado. Cristalizado em representações, este objecto de contemplação estabelecia a conexão entre um presente "real" e um passado mitologizado. Mas esta função de janela sobre a realidade exterior assegurada pela ideia de paisagem, era em si mesma uma construção cultural profundamente generificada. A generificação do espaço, proporcionada pela ideia de paisagem, acompanhara o desenvolvimento do paradigma clássico de esfera pública em que a mulher era remetida para os espaços domésticos e interiores e o homem para os espaços públicos e exteriores.[222] Tendo subjacente uma

[221] A metáfora da janela tão utilizada pelos surrealistas exprimia este processo. Num certo sentido o cinema materializava a metáfora da janela, radicalizando a subversão das relações entre interior e exterior, público e privado, consciente e inconsciente.

[222] O facto de capital e classe serem os primeiros eixos através dos quais se inscrevia o poder na cidade, torna a questão do público e privado, interior e exterior ainda mais complexa. De facto, embora no paradigma tradicional de esfera privada a domesticidade surja como o domínio da mulher por excelência, isto deve ser entendido no quadro das espacialidades fortemente

superfície de observação que mediava as relações entre o sujeito e o objecto de observação, a paisagem entregava-se para contemplação de acordo com um diferencial de posicionalidade. Uma rede ou grelha invisível de grão muito fino, disposta entre o sujeito e o objecto estruturava as relações desta superfície de observação que definia relações diferenciais com um horizonte de contemplação; o elemento masculino colocado no exterior e relacionando-se mais directamente com o espaço público e o elemento feminino colocado no interior (de diferentes dispositivos arquitectónicos a que a casa funcionava como elemento simbólico maior) e relacionando-se indirectamente com o espaço público (exterior).

Proporcionando a ilusão de participação num espaço público exterior, a paisagem funcionava como elemento de mediação das relações sociais heterosexuais naturalizando o controlo da domesticidade. A contaminação de um novo paradigma de esfera pública pelo paradigma clássico acarretaria assim a mobilização desta ideia como modo de regulação de um novo modelo de experiência que tomava forma aquando a aparição do cinema e a privatização do espaços públicos. Como resposta cultural a uma nova fase do capitalismo, o cinema viria a explorar o dualismo que percorre o paradigma tradicional de esfera pública com as suas muito específicas relações entre o interior e o exterior. Duas espacialidades regulavam-se através dele nesta fase inicial; a paisagem como mediação do público e do privado (a janela – no feminino) e a paisagem como o domínio da esfera pública (o mundo exterior do herói romântico). O seu efeito como mecanismo de representação potenciava a ilusão de participação na esfera pública, proporcionando à mulher um sentido de integração que apenas em certa medida reflectia uma participação real nas novas categorias da experiência. Mas o drenar da experiência pública da mulher para os confins das diferentes formas de mercantilização acompanhava mais, isso sim, um movimento de transformação da experiência da terra em objecto de mercantilização. Não obstante, uma experiência subjectiva do tempo e do espaço configurava-se subliminarmente desde a criação do cinema nos finais do século XIX, como componente de primeira ordem a interferir na constituição do sujeito observador. A integração da ideia de paisagem no mundo diegético do filme

---

reforçadas por códigos patriarcais. O trabalho de Janet Wolff (1990) permite compreender a complexidade das topografias de classe e de género e o modo como a designada "esfera privada", codificada como feminina, isto é, o contexto da domesticidade e o lugar de trabalho da mulher, era claramente um domínio de poder falocrático, orientado nas classes médias para o confinamento da mulher e para a restrição dos seus movimentos nos espaços públicos.

representaria, desde a sua origem, estratégia de negociação de uma verosimilhança espácio-temporal que o potencial realista do médium pela sua base fotográfica confirmava. Isto porque, como instrumento preparado para a captura da realidade pró-fílmica, a câmara funcionava como dispositivo potenciador de uma ilusão do real que ora integrava ora desafiava os códigos e as convenções instituídas. No entanto, porque da evolução de uma tecnologia para a projecção de imagens em movimento até à invenção do cinema como instituição social e cultural vai um longo caminho, também a experiência da paisagem se encontrou num processo de acomodação por acção deste médium e, especificamente, durante o percurso de afirmação das políticas de representação cinemática.

As relações de mútua codificação entre um novo paradigma da esfera pública e a ideia de paisagem podem ser clarificadas se atendermos à evolução do médium e ao processo de narrativização do filme em que Holywood viria a especializar-se, com a passagem dos modos primitivos de representação para a narrativa linear ou para os modos convencionais de representação em cinema (Burch, 1997). Por isso, detenhamo-nos na afirmação de Miriam Hansen de que "(n)o esforço de (re)alinhamento dos códigos e convenções veiculados pela esfera pública burguesa, o cinema adaptou implicitamente os mecanismos de exclusão e a característica de identidade abstracta do paradigma" (1997a:230). E isto, para tentarmos compreender as implicações deste processo de aculturação na experiência cinemática, na sua relação com a experiência de paisagem. Contrariando a generalização de estruturas fundamentalmente diferentes de experiência e de contra-conceitos à esfera pública burguesa, o cinema explorou as estruturas representativas clássicas, nomeadamente para a constituição dos cenários. Designados inicialmente por "composições dramáticas", os cenários desta primeira fase do cinema narrativo eram designados por "quadros vivos" e associavam-se ao *script* do filme (Loughney, 1997) por forma a organizar uma narrativa linear. Durante a apresentação, estes organizavam-se de maneira a proporcionar a verosimilhança do lugar, integrando uma estratégia de representação alicerçada sobre a "noção de um 'ponto ideológico' (...) que cada espectador deveria ser capaz de levar consigo no final do filme" (Burch, 1997:223). Como aspecto central do movimento de "centração institucional" operada pelo médium desde as primeiras décadas do século XX, a fixação deste ponto ideológico era incorporada por estruturas narrativas que tornavam o

conteúdo do filme familiar para as audiências, aproximando-as assim do objecto cultural (Burch, 1997). A tentativa de aproximação ao objecto cultural era desenvolvida por uma apropriação a referências culturais familiares que, como a música popular, lendas e mitologias, facilitavam a compreensão da nova linguagem trazida pelo filme.

Uma série de convenções pictóricas estruturavam pois a organização dos filmes num momento em que se ensaiava a linearização da narrativa, por forma a torná-lo num objecto facilmente inteligível. E se a acumulação de cenas discretas, construídas em torno de um tema ou personagem unificador, constituíam princípios comuns de estruturação dos primeiros filmes (Musser, 1997), não é de menosprezar o papel da paisagem como tema unificador dessas primeiras exibições. O desenvolvimento de este tipo de estratégias cinemáticas funcionava como meio de resolver as contradições levantadas pelos modos primitivos de representação e como meio de rentabilizar os novos sistemas de entretenimento de massas. A articulação formal do espaço cinemático associou-se ao desenvolvimento pelo cinema de um tipo particular de lógica narrativa. A passagem dos modos primitivos de representação para os modos clássicos de representação (narrativa linear) envolveu a resolução de inúmeros problemas técnicos, por forma a apresentar um espaço representacional a que as audiências estavam habituadas.[223] Nesta fase, a clareza narrativa e as relações espácio-temporais aperfeiçoavam-se por forma a aumentar o efeito de verosimilhança e de transparência proporcionado pelo cinema. A colocação de inter-títulos ajudava também uma maior clareza da representação, mas a "coerência" dos cenários constituiria um aspecto crucial da legibilidade deste novo produto cultural. Para tal, o recurso às representações em paisagem terá proporcionado um princípio organizador da legibilidade do texto fílmico,

[223] Para a exploração deste processo de conquista do espaço realista pelo cinema consultar o notável ensaio de Richard de Córdova (1997) sobre a quebra do espaço da perspectiva pelo cinema primitivo. Mostrando que a potencialidade do médium, no que respeita à representação científica da realidade, foi resultado de um trabalho de descoberta de técnicas de representação por realizadores do cinema primitivo, como Pathé e Lumière, o autor levanta questões fulcrais como a adaptação ao movimento e ao aparecimento e desaparecimento da imagem e a sujeição do espectador a estas forças que tomaram conta de um campo de representação implicado com a verosimilhança espácio-temporal. Central no seu estudo é a demonstração do carácter do movimento das figuras no cinema primitivo, entendido como uma violenta decomposição do sistema de perspectiva dominante desde o século XVI. Desestabilizando não apenas o sistema da perspectiva mas o próprio sistema de enquadramento, o movimento trazido pelo cinematógrafo colocou sérios problemas ao sistema de representação convencional, dado que os elementos desse sistema foram submetidos às exigências de um sintagma visual radicalmente novo. As primeiras décadas da história do cinema foram marcadas pela tentativa de superação dos conflitos trazidos pelo movimento a um espaço convencional de representação, uma contradição estrutural introduzida pelo cinematógrafo ao sistema clássico de representação, que é, ao mesmo tempo, responsável pela alteridade do cinema primitivo e um aspecto fundamental da especificidade histórica do cinema como forma representacional.

o qual permitia a articulação da linearidade temporal e a hierarquização dos diferentes espaços consignados aos diferentes personagens-tipo. E porque o sistema cultural e económico em que os cinemas europeu e americano operavam tornou rapidamente o filme numa experiência de mercantilização (comodificação), a estandardização de tais estratégias de representação funcionou como uma espécie de extensão de uma tradição existente de uso de ambientes de ecrã que, desde a lanterna mágica, se associava aos propósitos narrativos (Gaudreault, 1997:274). Isto, num contexto em que a necessidade de atracção da burguesia e da pequena burguesia por parte da indústria cinematográfica, o "*upgrading* das audiências", envolvia um paralelo *upgrading* de temas e estratégias de representação (Gaudreault, 1997). Este movimento não implicaria apenas a mobilização de valores teatrais e literários mas também de um conjunto de valores estéticos e convenções pictóricas que se tornaram manifestos nas próprias composições cenográficas e na natureza dos dispositivos espaciais engendrados para a apresentação pública do cinema. Aliás, a revitalização pelo cinema de uma tradição de cenografia profundamente enraizada nas artes da paisagem acompanhou este movimento de "linearização" e de "burguesificação" do cinema como objecto cultural.

Ao serem incorporados pelo cinema como estratégia de captação de imagens das localidades, os códigos de representação em paisagem exprimiam uma particular estética de que se desejava infundir a representação, pela facilidade de aceder aos seus princípios artísticos de representação. E isto, apesar da desestabilização oferecida pelos modos primitivos de representação aos princípios de organização espacial, nomeadamente a organização da perspectiva. De acordo com André Gaudreault (1997:279), "(i)sto terá facilitado a passagem de um modo de consumo fílmico para outro: de um primeiro cinema que pressupunha relações de confrontação exibicionista entre o espectador e o ecrã, para outro – ainda dominante nos dias de hoje – que pressupõe antes uma forma de absorção diegética do universo apresentado pela sequência de imagens animadas". Deste modo, a confusão entre artifício e realidade promovida pelo médium era incrementada, dado que as operações narrativas do filme se orientavam para o acto de convencer o espectador de que aquilo que se encontrava em exibição era a fonte original das histórias ou romances relatados. A manipulação do tempo pela posta em prática da narrativa linear e a manipulação do espaço pela

mobilização da ideia de paisagem funcionavam pois como estratégias de reprodução de princípios organizadores da experiência de acordo com um modelo tradicional.

À medida que casas especializadas, devotadas exclusiva ou quase integralmente à visualização de filmes, iam aparecendo e iam sendo integradas nos contextos nacionais e internacionais, uma forma de entretenimento visual ia definindo algumas das características mais marcadas daquilo que iria ser um dos produtos culturais mais populares do século XX. Ao implicar um processo de aculturação ao médium, este entretenimento integrou um movimento de adaptação ao próprio acto de visualização do espectador. Bren Brewster (1997) clarifica este processo, aludindo ao desenvolvimento das estruturas de ponto de vista que facilitaram a legibilidade do filme e a articulação dos diferentes campos de visão que se interceptam num ecrã (articulação entre os pontos de vista do observador e dos personagens). Uma série de estratégias e técnicas foram pois desenvolvidas por forma a que o ecrã reflectisse as estruturas de ponto de vista convencionalmente usadas para o consumo de representações visuais. O autor chega mesmo a aludir a um padrão de ponto de vista no qual o cinema começou a especializar-se com a passagem à narrativa linear. Um padrão em que "vemos alguém a ver (o personagem) e depois vemos aquilo que este alguém vê de algum lado que se aproxima ao seu ponto de vista" (Brewster, 1997:320). De uma maneira muito simplificada, o acto de visão seria marcado por alguns planos frequentemente inaugurais que proporcionavam a entrada para o mundo do personagem (e da ficção), e em que o ambiente retratado detinha um papel fundamental de localização. A cena era apresentada com base em pontos de vista destinados a captar o espectador para o mundo representado, proporcionando-lhe "vistas magnificentes" (Brewster, 1997) que se tornavam num verdadeiro "objecto do olhar".[224]

O recurso ao padrão de ponto de vista encontra-se pois associado ao prazer voyeurístico da extra-visão, e isto, mesmo antes da sua tematização explícita em momentos tecnicamente mais avançados do cinema. Deste modo, a falsificação do espaço diegético, pela reintrodução das estruturas de ponto de vista com o desenvolvimento dos modos narrativos de representação, tornava possível hierarquias de conhecimento relativo para personagens e espectadores. Ao dar a ideia de que o

[224] Aludimos à consequente importação de uma estética de contemplação para o cinema o que inicialmente representou uma forte contradição.

espectador estava a ver o espaço que havia para ser visto,[225] a câmara operava a falsificação de um espaço que entrava num percurso de narrativização. As estruturas de ponto de vista vinham possibilitar este processo de articulação do espaço à narrativa, pelo que o esforço artístico de realizadores como D. W. Griffith associou-se em grande media ao desenvolvimento de estratégias de representação cinemática que promoveram a aproximação das audiências ao novo objecto cultural. Tornando-se estandardizadas com o tempo, tais estratégias jogavam com o efeito-verdade não apenas proporcionado pelos níveis de indexalidade fotográfica mas também pela articulação espácio-temporal fixada pela narrativa fílmica.

Resolvendo ao nível da representação o lapso entre a imagem apresentada num plano e a imagem no plano seguinte, as mudanças no ponto de vista relacionavam a figuração visual com o enredo, tornando o espectador num cúmplice do acto descritivo. A articulação de diferentes pontos de vista entretecidos num posicionamento narrativo funcionava pois como modo de harmonizar as discrepâncias entre o conhecimento dos espectadores e dos personagens, estando dependente de hierarquias de conhecimento relativo e auto-desilusão (Brewster, 1997). Ao ser efectivada tanto pelos padrões de ponto de vista como pelo desenvolvimento da narrativa, a medida das percepções relativas e conhecimento dos personagens operava-se pela tentativa de encontrar acções narrativas e ambientes em que o olhar e o seu objecto podia ser captado num plano, assim como pela divisão do espaço narrativo em secções contrastantes ligadas por olhares mais generalizados ou metafóricos. A definição de um sistema clássico de representação para o cinema, como momento decisivo para a afirmação do cinema como instituição, viria portanto combinar os pontos de vista técnico, narrativo e ideológico. Como elemento decisivo do estabelecimento do cinema como produto cultural, a "torção extra da ficcionalidade" (Brewster, 1997) que este movimento trouxe consigo prende-se ainda com a transferência no conteúdo dos enredos.

Inicialmente, os filmes destinados em grande medida ao mercado do consumo popular e do *nickelodeon* detinham um realismo *naïf*, apresentando enredos que assentavam no conflito em torno de um herói operário e ambientes de representação tipicamente funcionais. Estes proporcionavam um espaço para a acção através de *décors*

[225] A ideia de que um espaço realista era garantido pela natureza científica do médium, a câmara como dispositivo destinado a tornar disponível a representação científica do real.

pintados, indicando o meio ambiente, ou de exteriores e interiores filmados em espaços factuais, por forma a reflectir de forma o mais directa possível o ambiente de uma clientela maioritariamente de classe média baixa e operária. Num movimento progressivo que se foi agudizando nos finais da primeira década do século XX, operou-se uma transformação dentro da qual os heróis e heroínas eram já maioritariamente de classes médias altas ou "respeitáveis" e as localizações e cenários eram escolhidos, desenhados e trabalhados por forma a obter ambientes de luxo e moda. Mais, aquelas classes menos favorecidas economicamente tornaram-se em representação num "pobre livro de retratos, vivendo uma vida livre de encargos em pequenas cabanas com rosas em volta da entrada" (Brewster, 1997:324). Reflectindo mecanismos de construção social que uma nova forma de arte plasmava, a paisagem cinemática via-se implicada na construção de mundos ficcionais que as audiências consumiam como forma de acomodar as novas estruturas da experiência.

A mudança da ficcionalidade operada pela "arte das massas" acompanhava assim um movimento da fotografia directa de ambientes factuais para a apresentação de um mundo muito mais penetrado pela fantasia. E é neste mundo ficcional que a paisagem como forma de ver adquire um dinamismo renovado, pelo efeito retroactivo entre "vistas magnificentes" e a narrativa, atendendo aos jogos de pontos de vista hierarquicamente estruturados pelos mundos de conhecimento dos personagens. Tecnicamente, passava-se de um movimento da apresentação de cenas pelo cinema à apresentação de perspectivas discordantes dos personagens relativamente às cenas. Paralelamente, efectuava-se uma deslocação de ponto de vista de um mecanismo de articulação do espaço diegético para um mecanismo de articulação do conhecimento dos personagens. Neste contexto, a paisagem como forma de ver fazia parte de um corpo "consensual" de conhecimento dos personagens, actuando como elemento organizador das diferentes e discordantes perspectivas. Proporcionando um sentido de organização do espaço diegético e do tempo narrativo, a ideia de paisagem era tornada manifesta pelo cinema como dimensão integrante de um movimento de aculturação ao médium. A mobilização da ideia de paisagem pelo cinema, resultante da combinação dos pontos de vista técnico, narrativo e ideológico, sondava-se assim numa crescente narrativização do espaço que pelo efeito desta torção da ficcionalidade reactivava os mecanismos de formação social.

Como temos vindo a mostrar, o desenvolvimento de um espaço complexo e folheado pelo cinema viu-se desde muito cedo associada ao acto de gravar e acomodar as novas estruturas da experiência. Como acto de tradução que opera constantemente para a produção de um espaço tenso e intermédio (entre a realidade e ficção e entre diferentes culturas), cada filme proporcionava ao espectador a possibilidade de deslocação de um lugar para outro. Não obstante, este espaço entre a realidade e a ficção, dentro do qual os espectadores cinemáticos se deslocavam, longe de ser um espaço neutro, configurava-se como uma arena de negociação de políticas de representação, assim como de relações de poder e de desejo. Através dele, procedia-se à construção de eventos e lugares, adaptando-se um médium e as audiências a uma nova linguagem. A tradução dos eventos e dos lugares por esta nova linguagem implicou a dialéctica entre reconhecimento e recuperação da diferença, o que envolveu operações da memória, sobretudo da memória social, como forma de tradução marcada por um ultrapassar de fronteiras e por um realinhamento daquilo que se tornou diferente (Iser, 1996). Neste processo, a ideia de paisagem parece ter funcionado como veículo de realinhamento da memória social, um veículo sedimentado que transportava consigo a tensão de uma dicotomia entre natureza e cultura.

Como um padrão ou amostragem de representações espaciais de natureza e cultura, a ideia de paisagem integrou um acto de tradução do meio ambiente operado pelo cinema. Perspectivada como "método de domesticação", a tradução efectua uma "redução etnográfica do texto estranho para acomodação dos valores culturais da linguagem" (Venuti, 1993:210). Neste sentido, com recurso aos códigos de representação em paisagem, o cinema operava um poderoso acto de tradução da fisicalidade do ambiente percebido. Um acto de tradução que desta vez enredava a paisagem na representação do movimento e na verosimilhança espácio-temporal, como em narrativas romanescas dispostas para o consumo de massas, as quais eram consumidas pela articulação de uma superfície de visualização móvel e virtual. Identificando-se com os movimentos da câmara e com as permanentes mudanças de direcção e de distância assim como de enquadramento e de ritmo, o espectador cinemático tornava-se, durante o acto de visualização num *flâneur* de tempos e espaços da fantasia e do desejo. Deste modo, não só o tempo mas também o espaço se tornavam experiências subjectivas para o consumo das audiências, num momento em que as modernas espacialidades se fixavam por meio

de inúmeras convenções estandardizadas e em que o mundo diegético do filme organizava uma espacialidade emergente enxertada por princípios mais fluidos e dinâmicos.[226] De facto, as relações que se estabeleciam por meio deste médium entre um espectador estático e um mundo diegético temporal e espacialmente mais fluidos, tinham inúmeras implicações culturais. Não podemos esquecer-nos que o cinema como entretenimento vinha responder a dois poderosos reptos lançados na modernidade: o desenvolvimento paralelo de uma cultura visual e de uma cultura da viagem, do movimento e do turismo.

Respondendo à ansiedade da viagem do sujeito da modernidade, o cinema mobilizava as referências de uma experiência que durante o século XIX se construiu como uma quinta essência burguesa que encontra as suas origens na conjunção do Romantismo e dos movimentos de industrialização (Duncan e Gregory, 1999). Através dele, as audiências acediam aos retratos do mundo, numa posição em que a segurança lhes era concedida por plataformas de visualização e por estruturas privilegiadas de pontos de vista que permitiam um peculiar reconhecimento da fisicalidade do ambiente. Desenvolvendo o remapeamento do espaço de representação operado pelo Romantismo, o cinema dava continuidade a um processo pós-iluminista orientado para o acto de destronar a soberania da Razão pela glorificação do impulso não restringido, da expressão individual e do espírito criativo. O seu surgimento coincidiu com uma fase de extensão da viagem moderna à pequena burguesia e a fracções da classe média que procuravam uma experiência romântica ordenada e controlada (Duncan e Gregory, 1999), pelo que o cinema, pela sua natureza, respondia a este ímpeto de celebração das "agitações da percepção individual" (Cardinal, 2002).

Explorando a ilusão da descoberta e da imersão nos lugares retratados, o cinema via-se infundido por um "romantismo industrializado" (Duncan e Gregory, 1999) que o turista "comum" consumia como forma de aceder aos valores de culto das elites, nomeadamente a paixão por uma natureza selvagem e pelos ambientes exóticos, pela diferença cultural e pela imersão no ambiente local. Mobilizando o enquadramento romântico proporcionado pela representação em paisagem através do qual os lugares

[226] Enxertada pelas dinâmicas do sistema de emoções, uma vez que a própria genealogia fílmica tem subjacente um processo de inscrição das emoções no espaço e no tempo. A reavaliação do trabalho de Hugo Munsterberg pela teoria fílmica contemporânea prende-se precisamente com a exploração por parte da Psicologia das relações entre movimento e emoção. Para uma exploração desta questão consultar o conjunto da obra de Giuliana Bruno e muito particularmente o livro *Atlas of Emotion* (2002).

eram vistos, o cinema respondia à ansiedade do movimento e da viagem do moderno observador, proporcionando aos espectadores a ilusão de uma imersão no pitoresco e na diferença cultural. Activando o sentido de experiência perdida e de lamentação como legados românticos de uma nova experiência industrial e urbana e como "nostalgia imperialista" (Rosaldo, 1989), o cinema explorava os mitos orientalistas como forma de "substituição espácio-temporal" (Fabian, 1983). Operando a fusão entre as demandas de audiências diferentemente constituídasm em grande medida marcadas pela presença da mulher, o cinema mobilizava as referências dos ambientes domésticos e familiares, dos romances e das intrigas populares como forma de captação de maior número de consumidores. Recodificava-se, deste modo, a paisagem como sistema semiótico, colando-se ao sentido de contemplação estética o sentido de experiência passional.

Erotizada sob o efeito da dramatização proporcionado pelos filmes, a terra (primeira natureza, pátria ou localidade natal) era apresentada como *locus* da paixão e do "verdadeiro" encontro heterosexual. À procura de lugares distantes e isolados, dos lugares "livres da civilização" pelo herói romântico, fundia-se a condição feminina de isolamento e privacidade como retóricas fundadoras de um genuíno encontro. Isto num momento em que as alterações sociais projectavam a mulher para fora dos ambientes domésticos, para a esfera pública, e para a conquista crescente da mobilidade. Como duas faces do mesmo corpo reflector, a paisagem cinemática desenvolvida pela narrativa clássica e a paisagem urbana dos armazéns comerciais e das arcadas representavam ao mesmo tempo dispositivos de emancipação e de controlo do elemento feminino, num momento em que a comodificação do espaço (factual e representacional) definia novas raízes para a experiência e em que se ensaiavam novas subjectividades. Desafiando os modelos tradicionais de experiência, a criação de meios de reprodução mecânica viria promover a reavaliação das obras de arte e a criação de novas formas de expressão. Questionando a experiência de paisagem, a fotografia e o filme continham a possibilidade de romper com códigos e convenções dominantes. Não obstante, se diversos movimentos modernistas aproveitaram este potencial dos novos médiuns para "democratizar" o estatuto da arte, outros movimentos políticos e ideológicos ocupavam-se da transferência dos modelos tradicionais para os novos médiuns. O cinema como arte das massas, viria enfatizar este processo, promovendo uma a recodificação da paisagem como sistema semiótico, praticamente desde a origem do médium, e mais

incisivamente com a afirmação dos sistemas clássicos de representação em cinema. Vejamos pois como decorreu este processo de "naturalização" pelo cinema de uma específica forma de ver o território – a representação em paisagem, numa fase subsequente ao surgimento e organização institucional do cinema. Como tentaremos mostrar, tal processo ocorreu pelos efeitos da experiência fílmica na sua relação com a crítica e teoria do cinema.

3.3. Experiência fílmica e teoria do cinema

"Qualquer sentimento-resposta a um filme – e as recolecções
deste tipo de resposta ainda mais – ameaçam a nossa tentativa
de explicação ou intelectualização"
Annette Khun, 1995

Neste momento do trabalho tentaremos mostrar os aspectos centrais da experiência fílmica à luz da teoria e crítica do cinema, conforme estas se foram desenvolvendo com o evoluir do médium. Reflectindo o horizonte político e ideológico que em cada momento legitimou um conjunto de discursos sobre o cinema, os debates efectuados por diferentes autores para a compreensão da experiência fílmica reflectem o estatuto cultural e estético da obra cinemática. Por isso, estes permitem compreender o papel da paisagem em cinema, uma vez que ao falarmos de paisagem estamos a lidar como uma representação cultural saturada de significados e com um complexo produto estético. Mas tais debates e respectivos posicionamentos ideológicos reflectem ainda os diferentes modos de ver o mundo e a forma como estes foram sendo transportados para o ecrã por diferentes realizadores, tendo subjacentes as estratégias de negociação que se consolidaram em torno das representações do espaço, por forma a reflectir diferentes fases de aculturação ao médium. Expressando a recepção do filme por grupos culturais profundamente implicados com o acto de produção do cinema, a teoria e crítica cinemática revelam uma particular forma de recepção do filme, a qual definiu significativamente diferentes movimentos de afirmação do médium. Assim, tentaremos mostrar a relação entre estes movimentos e o tratamento da ideia de paisagem pelo cinema.

Veremos em primeiro lugar como a crítica e teoria do cinema funcionaram como suporte a um espaço de representação que propiciou o movimento de fixação da ideia de paisagem. Discutiremos seguidamente como as viragens no enfoque teórico e na crítica cinemática forneceram o suporte para a construção de um campo de contestação aos modos convencionais de representação em cinema. As batalhas em torno das políticas de representação que a partir daqui se agudizaram criaram condições para a revisão dos códigos e convenções tradicionais importados pelo cinema. Tentaremos assim responder a algumas questões que animaram o nosso desejo de conhecimento. Dentro deste quadro

de expansão da análise fílmica e da experiência espectatorial em que termos seria colocada prática da paisagem através do cinema? Inscrever-se-ia a paisagem no domínio de uma ontologia fílmica saturada pelos efeitos de um sujeito transcendental, ou funcionaria como mais um vector de afirmação de um específico modelo para o conhecimento?

Definindo o cinematógrafo como "modelo para o conhecimento" (Bergson cit in Deleuze, 1988), o filósofo Henri Bergson evocava, nas primeiras décadas do século XX, o poder do médium para a representação dos processos mentais, estabelecendo a relação entre os mecanismos do conhecimento ordinário e os mecanismos cinematográficos. Aludindo à experiência subjectiva do tempo, e tendo em conta os processos de fixação da temporalidade por meio de convenções estandardizadas, o autor remetia para o mundo diegético do filme em que a temporalidade se organizava por meio de um conjunto mais fluido de princípios do que aqueles que regiam o mundo factual. Ora também no que respeita ao espaço, o cinema viria potenciar uma experiência subjectiva que, a despeito da incorporação das convenções responsáveis pelo estabelecimento das modernas espacialidades, encontrava na sua representação um modelo para o conhecimento do mundo.[227] O desafio das mudanças perceptivas proporcionadas por um tempo e um espaço alterados diegeticamente tem sido alvo de estudos desde as primeiras décadas do cinema. As manipulações diegéticas do tempo e do espaço operadas pelo cinema deram origem a trabalhos fundadores da teoria clássica de cinema que, como o de André Bazin (1918-1958), se debruçaram sobre aspectos cruciais da ontologia da experiência fílmica.

Explorando a ideia de um "realismo integral" ao cinema, Bazin argumentava o poder do médium na defesa contra a passagem do tempo, uma espécie de efeito de preservação da vida pela sua representação. Aludindo à capacidade fotográfica de "embalsamar o tempo" pelo resgate à sua própria corrupção, Bazin transportava para o cinema o compromisso com o potencial realista do médium. Assim, na década de 1940,

[227] A representação do espaço integrava uma tradição dentro da qual o ser humano usava a imagem como modo de epitomizar a sua relação com os lugares. Donde, a importância crucial da análise das relações de reciprocidade entre figura humana e paisagem nas artes e na tradição imagética ocidental. Relacionando-se de modo intricado, figura humana e paisagem reflectem um passado e caracterizam um presente, sugerindo uma oscilação contínua de causas e efeitos que animam a sua reciprocidade. Manifesta na imagem fílmica, esta reciprocidade é tematizada e formalizada através dela, e a sua análise permite compreender o modo como figura e paisagem são transfiguradas na presença uma da outra. Este é um dos grandes trabalhos diegéticos do filme, a articulação destas relações de reciprocidade no espaço e tempo cinemáticos.

o autor defendia que o cinema era o resultado de uma *idée fixe*, um mito orientador que animara a busca de uma ilusão perfeita e completa, perspectivando a câmara fílmica como instrumento não mediado para a captura de uma "realidade pró-fílmica". Para si, dado o carácter fotográfico do médium, o cinema estaria votado "à representação, se não da realidade natural, pelo menos de uma realidade verosímil de que o espectador admite a identidade com a natureza" (1992:174). Alicerçada sobre um "realismo imprescritível" do que lhe é mostrado, a ilusão fílmica estaria longe de basear-se em convenções tacitamente admitidas pelo público sendo confirmada pelo "realismo do cenário". O realismo baziniano conduzia pois à constatação de que a abertura do ecrã a um universo "artificial" passaria pela necessidade de um denominador comum entre a imagem cinemática e o mundo tal como é percebido pelo espectador.[228]

Neste quadro, "a nossa experiência do espaço constitui a infra-estrtura da nossa concepção do universo" (1992:174), alegava o autor, funcionando tal concepção da "nossa" experiência do espaço como alicerce da "realidade" cinemática baziniana. A teleologia histórica de Bazin configurava pois uma substituição do "nosso" universo, um universo "espacialmente exclusivo", pelo do ecrã, uma reconstrução do espaço pelo filme que implicaria a referência "à natureza". Justificando o insucesso dos filmes "expressionistas" pelo modo como destruíam a noção de "realidade natural", o autor apelava ao "segredo estético" dos filmes realistas; o uso do "cenário natural". Como "dramaturgia da natureza", o cinema não podia constituir-se "sem construção de um espaço aberto, substituindo o universo em vez de nele se incluir" (1992:177). Na ilusão da sensação do espaço criada pelo cinema residia portanto uma estética de ecrã que não podia efectivar-se sem recorrer a certas "garantias naturais". Bazin operava, deste modo,

[228] Uma das primeiras conceptualizações da paisagem no cinema foi articulada por Béla Balázs na década de 1920. Na sua teoria fílmica, o autor enfatizava a fisionomia da paisagem como um dos elementos essenciais a operar no filme. Aludindo ao carácter figurativo do cinema, Balázs alertava para o modo como o cinema investe o profílmico com uma fisionomia, detendo, por este meio, uma força de revelação orientada para o desvelar das dimensões expressivas, discursivas e subjectivas da realidade visível. Alertava o autor para a capacidade do médium de capturar a expressão de subjectividade do mundo inanimado, para a solicitação da contemplação estética. Crucial para a formulação de figuração da paisagem em cinema (que integra a tradição do realismo), a proposição de Balázs integra a carga de uma revelação espontânea, desprendida de uma expressividade pré-verbal de uma ordem animista, articulada esta com uma dimensão antropomórfica da paisagem. O trabalho de autores seus contemporâneos, como Jean Epstein ou Ricciotto Canudo, complementou a sua visão neo-romântica e panteísta do profílmico revelada pelas lentes cinemáticas. A exaltação por estes autores de uma "personalidade" panteísta que permeia o pró-fílmico é inerente à sua noção de "fotogenia", um "génio" ou espírito do objecto pró-fílmico, uma espécie de vida secreta das coisas invocada ou tornada saliente pelo dispositivo cinemático. Para uma exploração mais aprofundada da posição de Balázs consultar a obra de Gian Piero Brunetta (1991).

o isolamento do "catalizador estético" responsável pela precipitação do filme em "natureza". O esforço de criação de um espaço cinemático passível de funcionar como uma "janela sobre o mundo" (e isto por meio de imagens mas também de som), constituiria pois um dos problemas maiores para o cineasta, investido da tarefa de "dar ao seu cenário uma opacidade dramática, mas respeitando o seu realismo natural" (Bazin, 1992:177).

Tal paradoxo do espaço cinemático, a necessidade de pôr em acção um espaço ilusório mas que não substituísse a "natureza", funcionaria pois como princípio de uma estética realista-naturalista. Implicado com a construção de um "espaço transparente como o vidro" para o médium, este princípio estético colocaria o cinema como uma janela sobre o mundo. Embora não aludindo explicitamente ao papel da ideia de paisagem, a sua ênfase na importância da "história do cenário e da planificação" como meios de alcançar o "realismo do espaço sem que a fotografia animada não faz cinema" (Bazin, 1992:178) induz à colocação desta ideia como princípio organizador do espaço realista em cinema. Isto pelo modo como a esta ideia se encontrava inscrita na própria tradição artística da cenografia mas também pelo tratamento que lhe foi sendo dado por teóricos precedentes.[229] Tanto mais que, na sua concepção, a imagem mecânica operava um movimento de conversão da identidade dos modelos da pintura no seu próprio objecto. Donde, a conversão da "natureza" como modelo em objecto de representação cinemática, o que tem como implicação directa a importação de um género de pintura, a paisagem, para o ecrã. Mas esta conversão implicava um movimento de recodificação do sentido "artificial" da representação em paisagem para um modelo de imagem natural. Por acção das virtualidades estéticas da fotografia (a revelação do "real"), acedia-se a uma "imagem natural de um mundo que nós não conhecíamos ou não podíamos ver, a Natureza" (Bazin, 1992:20).

[229] Não podemos esquecer que os círculos da *avant garde* francesa se teriam já esforçado por alicerçar a especificidade cinemática na relação particular estabelecida pelo cinema entre figura humana e ambiente físico. A própria noção de fotogenia integrava um grau de mistificação que se tornou ele próprio específico da experiência fílmica. As teorias "impressionistas" da década de 1920 são percorridas por traços de uma sensibilidade naturalista que fazia com que o ambiente fosse investido com uma carga que não transpirava simplesmente como atmosfera mas que afectava os personagens e a narrativa. Um investimento de significado no filme que é análogo ao sentido naturalista de destino determinista inscrito nas condições do ambiente físico e social. Neste sentido, a fotogenia projectava para a imagem cinemática um afecto humano animado, um afecto que era projectado num objecto inanimado ou paisagem. Para uma análise substanciada desta problemática consultar a obra de Noa Steimatsky (1995).

Um sentido de continuidade "natural" entre realidade e representação era assim endereçado como competência na qual o realizador deveria especializar-se por forma a aproximar a existência do "objecto" fotografado e do "modelo". Daqui efectuar-se-ia "a abolição da distinção lógica entre o imaginário e o real" (1992:20), passando a sentir-se toda a imagem como objecto e todo o objecto como imagem, e efectuando-se a participação da imagem na "Natureza". A colisão entre o objecto e o modelo operada pelo realismo baziniano reflectia um processo de redução dos diferentes pontos de vista a uma estrutura referenciada do "real". A redução do imaginário a um real-naturalista como ideal realista, teria promovido a incorporação na linguagem fílmica de um sistema semiótico organizado em torno da ideia de paisagem como forma "natural" de ver o território. A indexalidade fotográfica justificava pois uma série de códigos e convenções (tomados como visão natural) mobilizados para a construção da realidade pró-fílmica, potenciando uma ilusão profundamente mediada que funcionou como mito organizador da experiência fílmica.[230] Através dela, formas peculiares de identificação mimética e de mobilidade psico-perceptual contribuíram para o robustecimento do sujeito soberano da modernidade, assim como da dicotomia sujeito-objecto.

Bem patente na tradição de teoria realista, a exaltação da especificidade da experiência reflectia o impacto das novas tecnologias na experiência humana. Ao promoverem a reestruturação da percepção, tais tecnologias alteravam as próprias condições da experiência e da subjectividade pelo que a negociação dos termos da transferência que ocorria ao nível das estruturas da experiência era enxertada nestes novos modelos de conhecimento que reflectiam as batalhas político-culturais feridas por posicionamentos idealistas e antropocêntricos implicados com o eternizar dos seus objectos em todas as dimensões espaciais. A preservação da presença do objecto pelas habilidades fotográficas do filme (e pelas convenções realistas) tinha subjacente não apenas a ilusão de banir o passado (e a morte) como também a sua redução a uma espacialidade, a uma configuração cristalizada de espaço e de tempo. Incorporando o sentido de um reconhecimento físico do objecto e de uma "vida" reactivada no ecrã pelas diferentes modalidades do texto fílmico, o cinema foi-se especializando como

[230] Como mito organizador da experiência cinemática, a ideia de realidade autêntica subjaz a noção baziniana de espaço cinemático realista. Dentro desta ideia, a localização cinemática integrava o papel existencial da acção humana. O significado do filme era estabelecido por virtude da contiguidade e associação entre pessoas e lugares e a sua reciprocidade participava das propriedades centrífugas da imagem características daquela noção.

linguagem da modernidade, uma linguagem que, pelo potencial do filme de radicalizar a indexalidade fotográfica, se tornou numa prática estética e política.

Através deste médium, iludia-se a diferença entre discurso e o domínio da contingência material, "entre o implícito horizonte dos nossos 'hábitos de ver', estruturado pela linguagem, narrativa, identificação e intencionalidade, e aquele que perpetuamente escapa e confunde tal estruturação" (Hansen, 1997b:xxvii). Considerada por Miriam Hansen como uma fissura que emerge com as imagens fílmicas, esta diferença revolve em torno da questão do sujeito, dado o seu efeito ao nível da recepção. É que o efeito desta realidade "natural" sobre o espectador associa-se para a autora a uma instância experiencial do sujeito fracturado. Com o seu jogo de efeitos ilusórios, "uma forma de identificação mimética que puxa o observador para o filme e dissocia mais do que integra o *self* espectatorial" (Hansen, 1997b:xxviii) é responsável por um estado de auto-abandono e de dissolução do sujeito que se associa à emergência de um "*self* móvel" como contexto de incorporação da experiência fílmica. Mas a história da crítica e teoria do cinema informada como estava pelo realismo fenomenológico, tentava mostrar como a tirania do perspectivismo cartesiano que dominou a pintura ocidental foi substituída pelo ecrã do cinema. Elevada como enquadramento de retrato, esta tirania do olho que separava sujeito e objecto era suplantada para Bazin por meio do novo médium que aproximava o sujeito e objecto.

A capacidade do cinema de retratar um mundo em fluxo funcionaria, para esta tradição discursiva, como modo de confirmar o poder ontológico da imagem filmada. Fundamentando a importância dos desenvolvimentos cinemáticos que colocavam autores como Jean Renoir e Roberto Rosselini como expoentes máximos da arte cinemática cujo trabalho, por meio da exploração do realismo, poderia reavivar a cultura europeia do pós-guerra, o realismo fenomenológico celebrava a tarefa holística de reunião do observador e do observado pela acção da obra cinemática.[231] A atitude de indagação fenomenológica relativamente ao médium fazia com que Edgar Morin

[231] Embora de diferente modo, o trabalho da paisagem era determinante para estes autores implicados com o encontro da totalidade do lugar. Especificamente para Rosselini, para quem o acto de realização se constituía como resposta ao ambiente, a natureza era perspectivada como "a nascente de todas as visões" (cit in Hansen, 1997a:204). Donde a importância da imagem figurativa do mundo pró-fílmico, como medida da existência humana. Emblematizando as trajectórias narrativas, a reciprocidade entre ser humano e ambiente físico, a absorção de indivíduo e lugar, são características fundamentais da cinematografia deste autor. Aquilo que é posto em cima da mesa é, portanto, a própria relação mutuamente determinante entre figura humana e figura natural.

declarasse ao tempo que "(o) cinema alcançava uma espécie de ressurreição da visão arcaica do mundo ao recuperar a sobreposição virtualmente exacta da percepção prática e da visão mágica – a sua conjunção sincrética" (1956:160). Ao enfatizarem as raízes do cinema no cinematógrafo, estes autores explicavam a expansão da percepção por meio das inovações tecnológicas do século XIX. Rodeado por uma aura de religiosidade e idealismo platónico, o realismo fenomenológico que percorria a teoria e a crítica francesas clássicas via-se implicado com o *fetish* humanista burguês do génio individual, e com a celebração da subjectividade romântica (Jay, 1998). A idealização do médium como evocação mágica da realidade e a prioridade da percepção sobre a significação justificavam uma experiência visual baseada na redenção analógica da realidade física.

Percebido como revelação ontológica, o cinema, na sua forma realista, lançava uma atmosfera de indagação das operações ideológicas que se organizavam em torno de um entretenimento de massas.[232] Como forma de idealismo, a teoria do realismo fenomenológico iludia ainda assim a utilização da câmara como instrumento ideológico que exprimia sistemas de valores, nomeadamente pelo modo como reproduzia os tradicionais códigos de representação. A cumplicidade do cinema com "uma ideologia do visível em que o olho humano se encontra no centro do sistema de representação" (Francastel, 1967) tornava-se, não obstante, num dos aspectos centrais da crítica que numa fase subsequente informara os estudos em torno do cinema como instituição. Designadas genericamente como teorias do aparato cinemático, tais formações discursivas debruçavam-se sobre os efeitos ideológicos do médium questionando a colocação do "olho" como sentido privilegiado, a sua colocação num "lugar divino" (Francastel, 1967). Tal posicionamento, que respondia à expressão de uma ideologia burguesa implicada com a reprodução dos códigos herdados (como o da perspectiva

[232] Dentro desta atmosfera de indagação, aquilo que era inicialmente designado como espontaneidade expressiva do ambiente viria a ser perspectivado como elemento fundamental do filme como arte. Perspectivado como todo estético deliberado, o realismo de cada trabalho tornou-se o gesto artístico por excelência (desenvolvendo tradições artísticas da pintura e representação). Aquilo de que se tratava era, portanto, de requalificar o cinema como arte, afastando-o das produções de estúdio governadas por uma sensibilidade burguesa e pelos ditames comerciais. Contrapunha-se a um cinema desenvolvido com base em cenários de estúdio (o cinema clássico de Hollywood), que falsificava a realidade e iludia as audiências pela artificialidade dos cenários, um cinema que explorava a mobilidade topográfica, o ambiente físico e a exploração das filmagens *in loco*. Este tipo de cinema era perspectivado desde a década de trinta, por autores como Domenico Purificato, como um cinema que operava a conquista do espaço (real), um cinema de ar livre ou "nómada", entendido como sinónimo de uma prática cinematográfica de indagação intelectual, social e ideológico que poderia reclamar um acesso privilegiado à realidade e à verdade.

linear alicerçada sobre o modelo científico do *Quattrocento*), assegurava a perpetuação de um sistema dominante de representação. Interceptava-se assim todo um quadro idealista que percorria parte significativa do cinema clássico, denunciando-se os efeitos de um "aparato cinemático" que explorava o "espaço de uma visão ideal e que, desse modo, assegurava a necessidade de transcendência" (Baudry, 1978:42). O debate em torno da natureza do filme, fazia com que autores como Jean-Louis Comolli, Jean-Pierre Oudart ou Jean-Louis Baudry o perspectivassem como o culminar de um projecto ideológico que expressava o ocularcentrismo ocidental. Para Baudry (1978), uma ideologia do visível ao mesmo tempo precedia e servia a câmara, uma ideologia que assentava numa confiança absoluta no visível, na hegemonia do olho sobre os outros sentidos.[233] Denunciando a inclusão do cinema na tradição metafísica ocidental da percepção e observação, diversos autores desenvolviam uma crítica às implicações do médium que ia para além do questionar das teorias idealistas, orientando-se directamente para o próprio aparato ou dispositivo cinemático.

A necessidade de questionar o dispositivo cinemático associava-se ao modo como este era perspectivado ao tempo como uma tecnologia neutra de recolha de imagens resultante do avanço das ciências "puras". Percebida como uma versão externa do aparato psíquico, a câmara fílmica perpetuava um regime visual legitimado por uma "crença idealista na homogeneidade de todo o Ser e do sujeito transcendental que pode vê-lo do exterior" (Jay, 1994: 473). A câmara possibilitava esta "desincarnação" do olho do sujeito, o qual, liberto de um corpo concreto situado num tempo e espaço específicos, poderia movimentar-se e acompanhar a câmara. Neste processo, a câmara móvel produziria um singular "efeito do sujeito", potenciando a ideia de um sujeito contínuo, linear e coerente que se afirmava pela negação dos pontos de vista diferentes e conflituais. Combinando as subjectividades contraditórias e dispersas do espectador, inúmeras técnicas foram sendo desenvolvidas pelo cinema para a criação de "suturas visuais" (Oudart, 1969), por forma a dar a ideia de um todo falsamente harmonioso que encorajava o espectador a identificar-se como as superfícies de observação dos personagens. A criação destas suturas visuais, que funcionavam frequentemente como "suturas ideológicas", encorajava a percepção de que estas mesmas superfícies

[233] O ponto 2.1. do presente estudo apresenta o desenvolvimento desta problemática na sua relação com a evolução de uma teoria cognitiva de perspectivação do mundo.

irradiavam naturalmente dos personagens, produzindo por identificação sujeitos centrados e unificados (Oudart, 1969). A tentativa de explicação dos processos de identificação que ocorrem durante um filme, passaria pois a ser um dos aspectos centrais da teoria do cinema.

Denunciando o papel do cinema como aparato ideológico que, pelo modo como potenciava mecanismos de identificação, poderia ser destinado à obtenção de efeitos necessários à ideologia dominante, Jean-Louis Baudry (1978) chamava à atenção para a criação de uma "fantasmagoria do sujeito" que contribuía em muito para a manutenção do idealismo. A indagação do carácter político do cinema e das suas funções ideológicas, faria com que Raymond Bellour clarificasse as implicações linguísticas do filme no que respeita à produção de narrativas orientadas para o restaurar do equilíbrio e reconciliação social. Donde, a sua insistência na relação muito próxima entre a novela realista oitocentista e o cinema clássico de Hollywood, pelo modo como ambas mobilizavam o mesmo efeito de realidade (Bellour, 1975). A comparação do cinema, especialmente na sua forma realista dominante, com outros aparatos ideológicos, tais como a escola, a igreja ou a imprensa, prendia-se, para autores como Bellour e Baudry, com o indagar do papel do médium como mecanismo de controlo do processo de "centração óptica" perseguido pela cultura ocidental, assim como da fantasia ilusória de um sujeito omnisciente e transcendental como *locus* do conhecimento (Jay, 1994).

A teoria do cinema das décadas de 1960-70 operava assim uma mudança de enfoque dos debates bazinianos sobre a verosimilitude espacial e temporal e dos debates alicerçados sobre a análise textual que usava ferramentas narratológicas para a descrição das estratégias para a produção do espaço narrativo e da temporalidade. Como salienta Anne Friedberg (1994a :130), "(m)otivados pelo desejo de explicar os efeitos psíquicos da actividade espectatorial em cinema e de descrever como a experiência fílmica 'produz' um sujeito, estas teorias argumentavam que o 'aparato' cinemático proporciona a ilusão de um tempo 'presente' mas 'ausente'". Promovendo o questionamento do cinema como dispositivo e como instituição, assim como a exploração dos processos de identificação que ocorriam através deste médium, as descrições do aparato cinemático e dos efeitos estilísticos que lhe são implícitos eram fortemente influenciadas pela teoria psicanalítica. Embora baseadas nos preceitos da actividade espectatorial do cinema clássico de Hollywood, estas teorias exploravam a

"impressão da realidade" no cinema como efeito geral de um aparato através do qual a representação mecanicamente produzida induzia no espectador o sentido de um outro "onde" e "quando" que gerava um não reconhecimento das representações. A confusão entre artifício e realidade como "efeito metapsicológico do cinema" configurava para Baudry (1978) o centro do poder ideológico do aparato, induzindo uma regressão psíquica no espectador ou o retorno a uma fase de desenvolvimento em que representação e percepção eram indistinguíveis.

Animado pelo prazer de um retorno temporal e espacial imaginários, o espectador encontrava no cinema clássico o meio através do qual se activavam os sentimentos de nostalgia e os mecanismos de lamentação de anteriores modelos de experiência. A fixação num aparato de significação cinemática, pela fetishização das suas capacidades técnicas, ao tomar conta dos modelos de teoria do aparato assentes sobre os legados lacanianos e althusserianos, dominara as discussões em torno da experiência fílmica durante as décadas de 1960-70. E se as abordagens semiológicas ao cinema colocavam o filme como texto para ser descodificado, superando a interpretação fenomenológica do filme como experiência visual baseada na redenção analógica da realidade física, isto acontecia por se acreditar que estes poderiam oferecer-se melhor à compreensão se entendidos como uma linguagem convencional e não como uma revelação ontológica. A tentativa de autores como Christian Metz de se movimentarem para além de uma descodificação dos textos fílmicos de pendor estruturalista ou formalista em direcção a um estudo "científico" do filme, sondar-se-ia também numa crítica às bases institucionais, materiais e psicológicas do cinema. Isto levaria mesmo à ênfase na impossibilidade de redução dos planos a palavras, e à insistência na importância dos fundamentos diegéticos da narração.

Perspectivada como o material representado pelo filme,[234] a diegese passaria a remeter para os significantes referidos, para o espaço implícito da sua ficção narrada (Jay, 1994). A importância da diegese para Metz (1974) associava-se a um efeito de duplicação do sentido de realidade proporcionado pelo movimento oferecido pelo filme, o que favorecia um efeito cumulativo de denotação.[235] Elaborando as teses dos seus predecessores, Metz contribuiria para a superação de uma análise semiológica do filme

[234] Os eventos, personagens e paisagens pró-fílmicos que constituem a totalidade da sua denotação.

[235] O efeito de "transferência" da realidade, proporcionado pela acumulação de imagem fotográfica e movimento.

como texto passível de ser descodificado, deslocando-a mais em direcção àquilo que designara por uma metapsicologia do espectador.

Introduzindo o conceito de voyeurismo, baseado naquilo que Lacan designara pela "força scópica", Metz (1974) debruçava-se sobre a distância irreparável entre o sujeito do desejo e o seu objecto. Tipificando deste modo a experiência fílmica (não participatória), o autor aludia à actividade espectatorial como inerentemente anti-social. A análise da constituição da subjectividade por meio de uma superfície de observação posta em jogo pelo cinema assim como pela relação do espectador com o objecto fílmico, prender-se-ia com a produção de uma "topografia do sujeito" (Lacan, 1968), pela acção de um olhar constitutivo e de relações de não reciprocidade. O desenvolvimento das propostas de Lacan, com base nas quais o sujeito se relaciona com o Outro através de objectos intermediários, permitiria compreender o cinema como mediador de complexos processos de subjectividade. Para Lacan, não sendo simplesmente uma resposta ao Outro, o sujeito é uma resposta a um Outro generalizado que não interpela directamente o sujeito mas antes um sujeito imperfeitamente reconhecido. O encontro do sujeito com esse Outro generalizado, aconteceria portanto e apenas pela experiência de expressões parciais desse Outro, como objectos de perda (Lacan, 1968). A reconciliação do sujeito individual com o sujeito social operar-se-ia, pois, pela intercepção destas expressões que funcionam como fragmentos em perda que ao reunir-se oferecem preenchimento. Perda e ausência associam-se portanto às motivações do sujeito, um sujeito do desejo em busca de um objecto que o preencha como um todo.

Traduzida para o cinema, esta topografia do sujeito encontra no ecrã o espaço em que um plano funciona como médium de projecção do sujeito, onde este vê projectado o objecto do desejo que oferece a plenitude, a ordem geral dos tipos de cenário ou ambiente representando assim como as expectativas sociais enquadram a performance do sujeito retratado. O desejo é assim formado pela intercepção do filme e observador, como uma ausência ou falha. A posição do espectador, "o sujeito silencioso e imóvel numa sala escura e num estado hiper-perceptivo" (Metz, 1986: 96), era para Metz condição irreconciliável da contracção entre o sujeito e o objecto num todo indiferenciado. Os mecanismos de mistura da presença e da ausência que operam através do cinema por forma a que o espectador acredite na realidade daquilo que está

no ecrã embora tendo a noção do simulacro, reforçam, neste quadro, a atitude de voyeurismo. Para este autor o filme, na sua forma clássica, rejeitava as suas bases discursivas, apresentando-se a si mesmo como história "real" disposta para consumo do espectador voyeurista (Metz, 1974). A importância da ideia de rejeição ou negação em Metz, associa-se à própria explicação dos processos de exploração da analogia no cinema, mobilizados como forma de mascarar as suas operações como dispositivo ideológico.

Associada a um desejo de crença por parte do espectador, a negação (sabendo mas não querendo saber) encontrava-se associada ao fetishismo, pois para Metz o *fetish* é a própria negação por parte do sujeito de um aparato que funciona como substituto de um objecto em falta. O objecto em falta funciona pois como referente, a acção diegética pró-fílmica, um referente que ao estar ausente é compensado pelo prazer do cinema. Como "técnica do imaginário" peculiar à época histórica do capitalismo, o filme nutre uma instituição cinemática que assenta numa economia libidinal (Metz, 1977). Isto porque, para Metz, os mecanismos económicos da indústria fílmica conspiram com o desejo do espectador. O conjunto de abordagens de pendor semiológico, marxista e psicanalítico que informaram a crítica cinemática francesa deste período, ao interceptarem o Imaginário lacaniano na sua relação com uma superfície de visualização, responsável pela criação de um sujeito suturado, elucidavam aspectos cruciais da experiência fílmica, nomeadamente o modo como através dela se procedia a uma circunscrição ideológica. Ao defenderem que o ecrã era o espelho em que um sujeito ideológico é construído, as teorias do aparato cinemático descreviam a actividade espectatorial como uma temporalidade privada à parte de um tempo e espaço públicos, uma actividade em que o próprio tempo e o espaço psíquico convergem na busca de um "bom objecto" (Friedberg, 1994a).

A geração de críticos franceses que tomou conta do domínio discursivo da teoria cinemática durante estas décadas viu-se pois empenhada na tarefa política de expor as operações do cinema como "efeito-realidade" (Barthes, 1964). Promovendo um movimento de reflexão em torno da relação entre o cinema e o espectador, estes autores enfatizaram os modos de co-constituição da imagem e do sujeito observador. E isto levaria directamente para a análise (1) do conteúdo dos filmes e das suas sistemáticas e sintomáticas distorções, (2) das operações das instituições responsáveis pela sua

produção fílmica, e (3) dos efeitos da experiência fílmica no espectador. Mas, as teorias alicerçadas sobre um modelo de base althusseriana-lacaniana que dominaram o panorama francês no período pós-1968 seriam também elas postas em causa por uma nova geração de teóricos e críticos que denunciaram a indiferença das teorias do aparato relativamente às dimensões não visuais da experiência fílmica. E se autores como Gilles Deleuze (1990) viriam a afirmar que a aproximação linguística ao cinema teria sido "catastrófica", outros refutavam a ideia da actividade espectatorial como inerentemente experiência de isolamento, para ser explicada em termos psicológicos mais do que sociais.

O desvendar das estratégias políticas do grupo francês das teorias do aparato, culminava pela acção do projecto político-intelectual das feministas que, desde meados da década de 1970, anunciava o desprezo total destas teorias relativamente às questões de género e da diferença. De facto, o desenvolvimento de um corpo de estudos em cinema efectuado por autoras como Laura Mulvey, Joan Copjec, Pam Cook ou Teresa de Lauretis abriria caminho para o questionar de uma tradição francesa de estudos alicerçada sobre uma superfície de observação inerentemente masculinista em torno da qual o sujeito ideológico se constituía. Pondo sobre escrutínio os legados lacanianos de identificação do sujeito na sua relação com as estruturas psíquicas articuladas na experiência fílmica, estas autoras denunciavam uma exploração inapropriada desta herança pelas teorias do aparato, pela sua incapacidade de enunciar uma variedade de sujeitos. Elaborando sobre as implicações de uma arena de visualização privilegiada, os discursos sobre género e diferenciação de base desconstrutivista revelaram-se como a crítica mais pertinente e substanciada ao ocularcentrismo ocidental. Perspectivado pelas autoras como o regime de poder e conhecimento mais agressivo da cultura patriarcal ocidental, este regime ocularcêntrico, o regime scópico da modernidade, potenciava a disseminação de uma mesmidade que era engendrada visualmente através dos mais diversos médiuns, fomentando a mútua implicação entre logocentrismo e falocentrismo. Ao contestarem uma linhagem directa entre a perspectiva linear renascentista e o cinema (Copjec, 1989), as autoras defendiam que as teorias do aparato mais do que declinar este regime de percepção e conhecimento, subliminarmente conduziam à sua perpetuação. A importação da psicanálise para a teoria do cinema sondava-se, pois, numa arena turbulenta de negociação de mecanismos de subjectividade que interceptava

a natureza conflitual do sujeito "estável" da teoria cinemática. A explicação do efeito metapsicológico do cinema alicerçada na suspensão da mobilidade (o espectador sentado) e na predominância do estimulo visual (a projecção num ecrã iluminado colocado para visualização numa sala escura) era insuficiente para a compreensão da experiência fílmica. Como salienta Friedberg (1994a :131), "(n)ão longe da teleologia baziniana do 'cinema total', Baudry coloca o 'desejo' como gerador da 'longa história do cinema'".

Questionando os legados de autores como Christian Metz e Roland Barthes, empenhadas com o deslindar das problemáticas implicações das "novas" tecnologias visuais, as feministas exploravam o papel da visão na cultural ocidental patriarcal em grande medida inspiradas pelo trabalho germinal de Jacques Derrida. Isto porque, se aqueles autores se concentraram no cinema e na fotografia (por estes representarem as duas invenções culturais de maior poder) como modo de questionar o papel da cultura visual no mundo moderno, as suas tentativas de demolição do sujeito humanista resultavam insatisfatórias. Tentando suplantar a amálgama de estruturalismo, marxismo e psicanálise mobilizada para o situar da ideologia no aparato material, as feministas recorriam ao método desconstrucionista como forma de organizar a disseminação da crítica de uma mesmidade engendrada visualmente. Como parte da defesa feminista da diferença, o exame desconstrucionista da visualidade orientava-se para a crítica ao logocentrismo-falocentrismo cujos efeitos totalizadores eram inerentes às operações do campo visual. O indagar dos efeitos perniciosos produzidos pela hipertrofia do visual na cultura ocidental, alicerçava-se pois sobre uma cerzidura político-intelectual que encontrava na inter-textualidade o meio de resistência ao domínio do visual, o meio de combate à "metafísica da presença" que percorre a filosofia ocidental (Derrida, 1982). A cumplicidade entre uma metafísica da presença e a imediatez ocular, associavam-se à perspectivação do signo como janela transparente sobre o mundo dos discursos puramente mentais e simbólicos, fazendo com que se tivesse posto de lado o carácter sensual de qualquer médium usado para a transferência do discurso.

Indagando a "materialidade invisível" dos discursos, textos e linguagens (as suas operações subliminares), as teorias cinemáticas das feministas abraçaram os contributos de autoras como Luce Irigaray ou Julia Kristeva como forma de detonar o papel da visão no domínio dos sistemas de valores patriarcais. Identificando o veio androcêntrico

de apropriação da tradição filosófica dominante que desde Platão foi sendo responsável pela desvalorização da mulher (Jay, 1994), as autoras, debruçadas sobre a teoria cinemática contribuíram em grande medida para o questionar do sujeito para além dos médiuns correntes de significação e das linguagens de significação racional. Acusando um movimento de espacialização do olho que percorre aquela tradição de pensamento, as críticas a uma clareza ou transparência apoloniana dos médiuns implicados com a disseminação das representações culturais desferiam um golpe decisivo na metalinguagem filosófica que perpassa a cultura ocidental. Rejeitando qualquer metalinguagem pela sua incapacidade de deixar falar a diferença, e como tal de falar pelas mulheres e outros grupos subalternos, os discursos anti-ocularcêntricos das feministas advogavam uma linguagem da proximidade mais do que uma linguagem da distância (Irigaray, 1985). Reflectida no campo visual, a dimensão genérica da experiência transformava o espaço numa arena de visão mediada pela superfície masculinista de observação.

Tornado numa superfície voyeurística de contemplação (masculina), o espaço transformou-se em espacialidade pela distância ao sujeito, numa apoteose filosófica em que a mulher permaneceu como "continente negro" e como objecto de incompreensão. O poder apelativo do cinema e o seu potencial no que respeita ao fixar desta tradição idealista de pensamento em que a verdade se equacionava na relação com uma economia da "presença" (do visual) dentro da qual a mulher teria sido acomodada como uma "falha" ou ausência, eram agora alvo de escrutínio por parte das feministas. O reclamar da experiência fílmica pelas feministas sondava-se na contestação de um médium como instrumento privilegiado para devolver ao sujeito a sua própria imagem.[236] Tentava-se pois reclamar as versões "inferiores" de sujeito aprisionadas

[236] A dimensão do projecto feminista atinge aqui o seu nível mais elaborado. O reclamar de uma releitura da experiência fílmica que envolva as dinâmicas da esfera emocional feminina constitui um ingrediente fundamental do reclamar de um conhecimento háptico situado. Colocando aquelas dinâmicas como elemento fundamental da crítica, as feministas colocam-nas como elemento central da teoria. A centralidade do cinema neste processo prende-se com o seu carácter de médium que integra a viagem cultural e que, paralelamente, se constitui como um processo de mapeamento dos espaços íntimos que activa as inúmeras trajectórias das emoções. Neste sentido, a experiência fílmica permite a exploração das múltiplas subjectividades que se organizam em torno do mundo dos afectos e, deste, para o mundo do conhecimento. Donde a sua importância para a teoria crítica, por pôr em jogo categorias como a emoção, a memória e os afectos, as quais se associam a uma outra categoria relativamente à qual a teoria cultural está fragilmente preparada para lidar – a experiência. Annette Kuhn (1995) explora eloquentemente a problemática da ameaça destas categorias para a tarefa de analisar e intelectualizar subjacente à produção do conhecimento por parte de um olho teórico descorporizado que "apanhou" o cinema no seu modelo óptico e especular.

numa economia de imagens do sujeito narcisista em que o médium se via implicado desde a sua origem. O reclamar do cinema como ecrã das representações do sujeito soberano do humanismo prendia-se pois com um movimento operado pelas feministas de subtrair o médium às teorias da projecção do sujeito, que, por via do espelho lacaniano e pelas operações do desejo, o colocavam num perpétuo serviço ao sujeito masculino dominante. O cinema configurava, portanto, uma arena crucial de refutação da lógica do pensamento ocidental com "a sua predominância do visual, da descriminação e da individualização da forma" (Irigaray, 1985: 26). Denunciava-se, assim, a "colocação" da mulher numa economia scópica dominante, "a sua cedência à passividade: destinada a ser um objecto belo de contemplação" (Irigaray, 1985: 26), quando paralelamente se refutava um movimento de exibição (do objecto) orientado para a satisfação do desejo do sujeito do humanismo. Servindo paralelamente o desejo sexual masculino e o desejo de auto-representação do sujeito, o cinema perpetuava um movimento cultural que afastava a mulher de mecanismos que lhe são mais particulares. Tais mecanismos, como as formas femininas de erotismo que encontram o prazer em outros sentidos que não a visão, assim como as formas de identificação diferentes da auto-representação, encontram-se associados à "auto-afeição" (Irigaray, 1985). Reclamava-se, deste modo, a participação do corpo e da identidade feminina na experiência fílmica, contrapondo-se a um bloco monolítico do desejo masculino formas mais fluidas e menos unificadas que irradiam de identidades que não podem ser divididas dentro de categorias simplificadas de interior e exterior. Tomando conta do debate cultural desde a década de 1980, a desconstrução da dicotomia feminino/masculino e respectiva representação visual é particularmente significativa na teoria e crítica contemporâneas.

Perspectivando o cinema clássico e o aparato cinemático clássico como extensões contínuas do idealismo ocidental, autoras como Linda Williams (1994) chamam a atenção para o modo como este se encontra implicado com a produção de um espectador hegemónico, masculino e burguês que, sujeito à sua visão, adquire um poder e coerência ilusórios nesse mesmo acto de subjugação. De acordo com a autora, "(a) singularidade deste espectador dominado e dominante – posicionado e subjugado ao texto, ainda que numa posição paradoxal de comando de tudo que vigia – era apelativa (para a teoria fílmica) como foco daquilo que estava errado com os suspeitos prazeres

de um cinema clássico hegemónico" (Williams, 1994:2). O significativo apelo deste paradigma de espectador que tomou conta do campo das representações visuais (e da teoria cinemática), conduziu à hegemonia de uma superfície de observação clássica – masculina, burguesa, branca e eurocêntrica – cujo poder totalizador é desafiado por um conjunto de posicionalidades diversas (não apenas de género, mas também de classe, raça, orientação sexual e etnicidade). Tentando suplantar conceptualizações unitárias de espectadores e de experiências fílmicas, a teoria e a crítica contemporânea de cinema tentam detonar as bases ideológicas do cinema comercial organizado para o poder e prazer de um sujeito-espectador unitário cuja superfície voyeurística de observação se tornou figura central de domínio visual. Procura-se, portanto, a destruição e subversão desta superfície dominante de observação que transforma aquilo que intercepta em objecto de exibição e em espectáculo voyeurístico.

Laura Mulvey (1975) seria uma das primeiras a chamar à atenção para a importância de inúmeros filmes *avant-garde* como verdadeiras excepções a esta corrente dominante. E isto pelo modo com tais filmes representavam excepções que destruíam o prazer espectatorial e que conduziam o espectador para uma consciência material do médium, dado que não eram cúmplices com uma "suspeita ideologia" que conduzia os sujeitos-espectadores à identificação com falsas imagens (Mulvey, 1975). O desenvolvimento de estudos historicamente informados sobre a recepção fílmica a par de estudos culturais implicados com o delinear das complexas interacções entre audiências e textos, destronava assim a ideia dominante de uma superfície de observação imóvel e incorpórea que funcionava de um modo "naturalmente" inocente por forma a devolver o mundo "tal como ele é" a um conjunto unitário de espectadores. Desafiada por inúmeras posicionalidades que foram tomando voz na teoria cinemática, a "teoria de uma superfície de visualização" (Williams, 1994:3) com o seu espectador singular e unitário foi sendo gradualmente suplantada por discussões que enfatizam a pluralidade e os paradoxos de muitos e diferentes espectadores historicamente constituídos. Deste modo, a revisão da teoria espectatorial configura um poderoso desafio para os debates contemporâneos; a necessidade de suplantar o estereótipo de um sujeito-espectador singular, dominante e masculino-voyeurista, assim como o estereotipo do sujeito-espectador como sujeito passivo, como elemento puro de absorção da ideologia dominante (Williams, 1994). Indagando as relações entre representações visuais e

subjectividade humana, tais teorias não descoram os efeitos institucionais do cinema nos espectadores mas antes propõem uma revisão dos mesmos na sua relação com os efeitos nas diversas audiências dos diferentes textos que se precipitam em cada filme para a produção de uma experiência fílmica.

A tentativa de dar voz à experiência de audiências de constituição variada, por forma a exprimir as redes de afinidades culturais e subculturais responsáveis pelo consumo dos filmes, é preocupação central daqueles que se encontram envolvidos com o estudo do cinema no momento presente. Organizados mais especificamente em estudos de recepção fílmica e em estudos culturais, os debates em torno da experiência fílmica ampliam as preocupações tradicionais associadas à relação de um espectador hipotético com o texto visual e com o aparato cinemático, para o modo como as múltiplas subjectividades operam para a organização de cada experiência fílmica, tendo em conta o papel do cinema como poderoso produto cultural. Dentro dessa experiência, a construção de um lugar legítimo de acção prefigura um percurso generativo de espaço que vai desde a articulação de diferentes representações de espaço a montante da exibição até à participação do espectador durante a exibição, na apropriação do ambiente pró-fílmico, recriando-o e atribuindo-lhe significados de acordo com os seus mundos específicos e com as suas próprias motivações.[237] Daqui emerge o trabalho da paisagem em cinema, de uma relação de íntima proximidade entre realizador e audiências, objectivado pelo efeito mediador da câmara e do cinema como instituição.

Como temos verificado, a importância das discussões em torno do espaço de representação reflecte o modo como desde muito cedo o próprio espaço factual configurou uma arena intensamente reclamada por aqueles que se viam directamente implicados com a teoria cinemática. Tendo subjacente uma ordem de conhecimento e estruturas epistémicas que legitimaram a mobilização de estratégias técnicas e filosóficas para a afirmação de um modo de representação cinemática que nutriu as manifestações dominantes do cinema realista, tais teorias associavam-se à prática, por forma a garantir a manutenção pelo médium das espacialidades reinantes e de modelos ideológicos específicos. O aperfeiçoamento do cinema clássico, no período entre guerras, terá sido responsável pela fixação da ideia de paisagem através de filmes que, como o *western*, eram vocacionados para o entretenimento de massas e para a

[237] A discussão da construção do lugar legítimo de acção terá lugar no momento subsequente.

consolidação da indústria cinemática. E isto pelo desenvolvimento de técnicas para a fixação de um "espaço realista" para o cinema, assim como pela acção da narrativa linear. Concomitantemente, a teoria francesa de cinema fundamentava o realismo como alicerce estético para um cinema de autor, o cinema como arte. Contribuindo para a compreensão do estatuto da paisagem no cinema, a teoria cinemática reflectia as batalhas em torno das políticas de representação responsáveis pela definição de diferentes meios de tratar o espaço, o lugar e a natureza em cinema. Reproduzindo um discurso naturalista e realista sobre o universo da experiência, o cinema reproduzia os tradicionais sistemas de realidade e moralidade.

Nos finais da década de 1960, o enfoque teórico em cinema, reflectia não só o conflito em torno do estatuto cultural do filme na sua relação com as viragens políticas e sociais que se verificavam na Europa do tempo, como a insatisfação com o modelo de inspiração idealista que percorria a crítica de cinema. Mas esta reflectia ainda o desajuste entre os diferentes movimentos para a explanação teórico-crítica da experiência fílmica, tensão que as aproximações teóricas pareciam forçar ao projectar a ênfase no realismo como explicação de um fenómeno culturalmente divergente e multifacetado. Mais, a viragem verificada na teoria cinemática das décadas de 1960-70, associava-se a uma tentativa de estudo "científico" do cinema e à clarificação da experiência fílmica tendo em conta os efeitos do médium nas audiências. Acompanhando um movimento que eclodia na realização fílmica, orientado para a ruptura com os códigos e convenções tradicionais que o cinema clássico de inspiração realista importara, a teoria cinemática suplantava a interpretação dos filmes de base ontológica e narratológica para se abrir à sua análise semiológica e psicanalítica, assim como aos processos implicados no cinema como instituição. E se, neste momento, se contava já com um período significativo de aculturação ao médium pelas diferentes audiências, o movimento de crítica e teorização do cinema era responsável não por uma resposta aos efeitos do médium, mas por diferentes respostas por parte de diversos grupos e segmentos do social.

Parte integrante deste movimento seriam, então, tanto o questionar dos seus efeitos e de uma linguagem fílmica, essencialmente na sua forma de narrativa linear e de inspiração realista, como da adaptação das audiências a essa mesma forma acomodada já perceptivamente. Dentro dessa linguagem que configurava o efeito do cinema como

instituição, um sistema semiótico organizado para a representação do espaço colocava a paisagem cinemática como um dos elementos centrais da experiência fílmica. O reciclar de mundos de sonho e de fantasia por meio desta experiência ver-se-ia pois na dependência da ideia de paisagem como subterfúgio para a mobilização do espectador através das inusitadas veredas do imaginário geográfico ocidental. Mas se as teorias do aparato (na sua relação com os desenvolvimentos na prática cinemática) lançavam as bases para a refutação de uma ontologia do espaço que integrava as convencionais representações em paisagem, o desafiar das teorias do aparato pelas feministas desde finais da década de 1970 viria agudizar este processo de demolição de uma forma hegemónica de ver o território e as relações do ser humano com o ambiente físico. Desde este ponto, o repensar do estatuto cultural da paisagem cinemática que, na sua forma dominante, potenciava a objectificação do Outro, seria inadiável. É que, ao defenderem que, "(n)o acto da visão, o filme transcende a sua existência como mero objecto visível redutível à sua tecnologia e mecanismos" (Sobchack, 1994:51), as feministas lançavam o repto para a revisão do próprio estatuto da paisagem em cinema.

Como reflexo de uma tentativa de estruturação e centração da experiência humana de um mundo físico e "natural", a experiência de paisagem consolidou-se pelo "forçar" de um acto de visão através do qual o artista (responsável pela representação em paisagem) e o observador (consumidor da representação em paisagem) transcendem a existência da terra como mero objecto visível redutível à sua fisionomia. Mais do que um "objecto observado", a paisagem afirma-se em cada filme pela intercepção de olhares múltiplos e descontínuos que a cada momento se reorganizam pelo complexo jogo semiótico que se articula em torno da fisicalidade do território. A paisagem--"sujeito" que se estrutura na intercepção das múltiplas subjectividades que competem para a atribuição de significados ao lugar fílmico é, finalmente, o referente das representações do espaço cinemático.

Detenhamo-nos pois sobre este movimento de envolvimento do espectador com o filme, que configura a deslocação da representação do espaço para a construção do lugar fílmico, como parte de um processo de envolvimento dialógico e dialéctico de dois sujeitos observadores que existem também como objectos visíveis. Daqui tentaremos compreender, como, pela passagem da representação do espaço à construção do lugar fílmico, a paisagem cinemática (uma paisagem-"sujeito") organiza um percurso de

corporização do mundo que começa pela expressão de uma afinidade (a indexicalidade fotográfica que despoleta o reconhecimento) e termina num complexo processo de comunicação de diferentes subjectividades. Efectuada por meio da relação que se estabelece entre dois sujeitos observadores (o espectador e o filme), a construção do lugar fílmico desvenda um outro nível de mútua observação que opera subliminarmente no texto fílmico; aquele que se estabelece entre o sujeito e o território durante a própria experiência fílmica. Desde este ponto, perspectivado como ponto de troca reversível entre o corpo do sujeito e o corpo da terra, produz-se um encontro com a paisagem, ou a sua ideia.

3.4. A experiência fílmica: da representação do espaço à construção do lugar fílmico

"As culturas de viagem são o terreno generativo do cinema"
Giuliana Bruno, 2002

Contribuindo para a modelação das experiências e das inter-relações entre os indivíduos e os lugares, o cinema afigura-se como foco de análise passível de evidenciar alguns dos contornos ainda pouco explorados da complexa produção do espaço associada aos ambientes de ecrã que integram parte significativa das práticas e da experiência humana no mundo contemporâneo. Se estas práticas e esta experiência se estruturam hoje tendo em conta a acção dos ambientes mediatizados por ecrã no quotidiano de indivíduos e grupos, a compreensão da interacção destas práticas com o território físico surge como desafio inalienável. A exploração de uma problemática de análise em cinema deve ter em conta o trabalho da paisagem em contextos mediados por ambientes de ecrã, elucidando as dinâmicas incessantes que vão ocorrendo entre os indivíduos e o ambiente físico em que operam, e permitindo a compreensão das novas e complexas espacialidades assim geradas. A tentativa de compreender a assimilação do espaço pelo cinema, objectiva-se pela análise da participação das espacialidades modernas nos sistemas de representação que fundam a acção humana aos seus níveis mais variados. Se o cinema, enquanto indústria cultural, dá voz a essas espacialidades elas estruturam-se, por seu turno, no seio de uma cultura vídeo-visual potenciadora do evento-imagem. Como moderna espacialidade, a ideia de paisagem colonizou praticamente desde a sua origem o espaço de representação cinemática. Mas como se opera a passagem das representações de espaço para a construção do lugar fílmico? E em que medida essa construção reflecte as relações entre o ser humano e o ambiente físico pelas operações da paisagem cinemática?

O geógrafo Stuart Aitken (1991) definiu no início da década de 1990 os contornos fundamentais do cinema enquanto médium potenciador do evento-imagem, expandindo a teoria transaccionalista de Leo Zonn (1984). Esta noção de evento-imagem é particularmente relevante, quando se pretende compreender o cinema como mediador das relações entre o ser humano e o ambiente físico. Por isso, optamos por explorá-la no

início desta secção, por forma a clarificar aspectos cruciais da experiência fílmica na sua relação com a transformação do espaço em lugar pelo efeito da paisagem cinemática, integrada como se encontra no movimento de trocas dialécticas e dialógicas que ocorrem pela acção do evento-imagem. Chamando à atenção para as complexas dinâmicas geradas pelas relações entre os indivíduos e o ambiente físico que estruturam a própria acção humana, Aitken evidencia o carácter transaccional da experiência fílmica. As modalidades de comunicação activadas por esta experiência estão associadas às qualidades espácio-temporais activadas pelo médium. Aitken explica o carácter destas interacções com base na teoria transaccionalista, enfatizando a necessidade de se compreender estas modalidades de comunicação como função de transacções específicas em curso entre os indivíduos e o ambiente. Usada como base teórica para diversas abordagens dentro dos Estudos da Paisagem (Zube et al., 1982; Zube e Kennedy, 1990), a teoria transaccionalista importada da Psicologia da Percepção Ambiental estabelece que as relações entre o ser humano e o ambiente são dinâmicas, estando incrustadas nos contextos físico e sócio-cultural, e sendo afectadas pelo tempo e pela mudança (Altman e Rogoff, 1987). Neste quadro, a interacção entre o ser humano e o ambiente físico é alicerçada em valores culturais, os quais vão sendo modificados pela acção humana.

Como temos vindo a destacar, a compreensão dos valores culturais é crucial para a análise das relações entre o ser humano e o ambiente físico dado estes valores ditarem a forma de ver e experimentar o espaço. Também no que respeita ao cinema, a produção e a recepção de um filme são afectadas por valores culturais que fazem com que se veja o lugar representado num filme através de uma série de "filtros perceptivos" resultantes também das experiências biográficas e das expectativas dos indivíduos envolvidos (Kennedy e Lukinbeal, 1997). O retrato de um lugar proporcionado pelo cinema é assim afectado e resulta do ambiente físico retratado (ou em que se buscou inspiração), do(s) criador(es) da imagem que operaram para a concepção do filme, do médium e das audiências (Zonn, 1990). Neste sentido, o estudo da construção de significados espaciais pelo cinema e do modo como indivíduos e grupos respondem às representações espaciais veiculadas pelos filmes, pode ser encarado como parte de um dinâmico processo de trocas entre o ser humano e o ambiente físico. Partindo do princípio de que a inter-acção entre os indivíduos e o ambiente físico não é um processo de adaptação

estável, Aitken evidencia a importância da mudança, como parte integral dessa experiência. A mudança proporcionada pela experiência fílmica na forma de perceber o espaço e o território, introduz o evento, potenciando a transformação das relações entre o observador e o mundo físico. O cinema, enquanto potenciador deste evento-imagem, funciona como activador na transformação das relações entre os indivíduos e o espaço. Mas vejamos quais as implicações relativamente à experiência de paisagem.

Logo desde a sua concepção, cada filme importa um conjunto de referências do ambiente físico que o vem a revelar de forma alterada.[238] Ao contactar com a imagem fílmica, o consumidor da imagem (audiências) desenvolve uma interacção específica com o espaço que lhe é apresentado, a qual está associada à sua própria experiência e às suas expectativas relativamente ao filme. Ao ser mediado pelos ambientes de ecrã, o espaço assim retratado não é recebido de forma directa, mas consumido indirectamente e literalmente emoldurado tendo em conta entre outros factores, a tecnologia que o suporta, a perspectiva do realizador, os objectivos do produtor e as convenções culturais sob as quais se estrutura a opção estética subjacente a cada filme. A experiência do espaço num filme resulta, pois, do potencial comunicacional do filme e da dimensão estética da sua estrutura. O impacto desta experiência cinemática decorre em grande medida da natureza da própria obra fílmica que, através de uma série de técnicas (como a montagem e o *editing*), organiza um conjunto de factos numa acção à qual é atribuída uma sequência e um ritmo (Cook,1996). Neste processo, o cinema opera a anexação e a justaposição de fragmentos espácio-temporais, em grande medida recolhidos do mundo físico ou nele inspirados. A alteração das lógicas de contiguidade, de similaridade, ou de escala, são algumas das transformações que o filme introduz nos objectos que representa, às quais o espaço físico não escapa. Estas transformações estão frequentemente na base da experiência fílmica, accionando a mudança perceptiva do mundo físico e propondo novas relações.

Definido como "uma sequência de planos que violam ou enfatizam o ritmo de um filme e, como tal, se afiguram como nível fundamental de comunicação entre o realizador e o observador" (Aitken, 1991:106), o evento-imagem potencia a lógica transaccional entre o ser humano e o espaço. A análise do evento-imagem implica ter em conta as diversas lógicas transaccionais que trespassam cada experiência cinemática,

[238] Mesmo o registo mais "puro" de imagens do mundo físico é em si mesmo uma representação.

nomeadamente aquelas que ditam a posição do realizador relativamente ao seu mundo físico e que são fundamentais para se compreender o processo de concepção do filme. Daqui partirá o processo de selecção de imagens recolhidas do mundo ordinário ou que a ele foi buscar inspiração. Este processo resulta da interpretação das categorias espaciais da narrativa por parte do realizador e da sua intenção de localização da acção. A localização da acção e as diversas técnicas usadas pelo realizador para assegurar a continuidade espácio-temporal à narrativa, geram a transformação do espaço narrativo num "lugar legítimo da acção" (Aitken, 1991), o qual é frequentemente pensado com vista a assegurar o realismo do ambiente representado. A representação do espaço no cinema e a objectivação do lugar legítimo da acção são efeitos do evento fílmico, pelo que as lógicas transaccionais dos personagens com o seu mundo tornam-se manifestas através deste espaço de representação. Estas lógicas são veiculadas pelo evento-imagem, ajustando-se ou colidindo com as lógicas transaccionais das audiências. Neste quadro, o lugar legítimo da acção[239] é, em última instância, construído pelas audiências e pelas suas interpretações do espaço representado, sendo portanto resultante das suas lógicas transaccionais.

A interpretação das trocas entre os indivíduos e as paisagens cinemáticas permite compreender o modo como se desenvolvem determinadas imagens de lugar que vêm a tornar-se constructos da própria realidade (Zonn, 1990, 2004) e que emergem na sequência de uma profunda mudança das relações entre o indivíduo e o ambiente físico. Como salientam Aitken e Zonn (1994), no mundo contemporâneo, marcado pela mediação dos ambientes de ecrã, as experiências do quotidiano não são sentidas imediatamente mas, antes, elas são-nos representadas, tornando-se "modelos para a interacção social e para as nossas experiências de lugar" (Kennedy e Lukinbeal, 1997:38). Re-equaccionada no seio de uma sociedade definida como dramatúrgica,[240] a

[239] Importa aqui sublinhar a distinção entre o lugar legítimo da acção fílmica e o espaço físico em que toma lugar a projecção do filme. Esta segunda componente, a componente física de localização das audiências durante a experiência fílmica, integra as geografias culturais do consumo fílmico representando por si mesma uma outra dimensão das geografias do cinema. A exploração das etnografias do consumo fílmico na sua relação com os lugares de exibição e das audiências é eloquentemente desenvolvida no trabalho de Mark Jancovich, Lucy Faire e Sarah Stubbings (2003).

[240] Autores como Baudrillard (1983) e Jameson (1987) defendem que na cultura vídeo-visual contemporânea a câmara transformou a sociedade, colocando-a como uma sociedade dramatúrgica em que a vida é perspectivada como teatro ou ficção e em que nos reconhecemos por via das representações, portanto, tornamo-nos produtos da representação. Trata-se de julgar as interacções sociais e as relações de lugar através das representações dos média, as quais afectam os nossos comportamentos diários. Intercepta-se pois a autenticidade das experiências sociais e de lugar pela acção mediadora do cinema e outros média.

experiência de lugar afigura-se como um fenómeno transaccional, um fenómeno em que a realidade e as representações estão ligadas num processo dinâmico e contínuo de transferências e transformações (Zonn, 1994). Neste contexto, a experiência de lugar proporcionada pelo cinema, a experiência mediada do espaço, é cada vez mais uma experiência central (Burgess, 1990). Não obstante, esta experiência radica frequentemente no consumo de imagens fílmicas trespassadas por ideologias hegemónicas e por significados que veiculam políticas de lugar ambíguas e poderosas. Por isso, o lugar fílmico afirma-se frequentemente como arena de interpenetração de forças hegemónicas e contra-hegemónicas (Rose, 1994). Dando voz à ideologia de grupos culturais específicos, o cinema e a indústria cinematográfica disseminam valores e normas culturais diversos (por exemplo conforme o tipo de filme, ou o género), os quais estão bem patentes nas representações de espaço que veiculam.

Frequentemente orientadas para o sucesso comercial do filme, as representações de espaço em cinema resultam de dois imperativos básicos; (1) a selecção do lugar pelas suas qualidades estéticas e/ou (2) a selecção do lugar pelas suas qualidades de adequação aos imperativos da narrativa fílmica. Isto, tendo em conta a colocação do filme no mercado de consumo, o qual determina em muitos casos a definição do lugar legítimo da acção. Nestes casos, a construção do lugar legítimo da acção, ou do lugar fílmico, obedece à estruturação do realismo narrativo que percorre grande parte dos filmes ditos comerciais. Esta manipulação da componente espacial, operada pelo cinema, implica normalmente a exploração de representações culturais de natureza e de lugar que, não poucas vezes, subvertem aspectos cruciais do próprio lugar por forma a reforçar construções estereotipadas de determinada paisagem cultural. A natureza selectiva das porções de espaço físico representado pelo cinema com fins unicamente comerciais, indicia lugares fílmicos ideologicamente saturados, perpetuando políticas de lugar hegemónicas e geografias míticas veiculadas pelas culturas dominantes (Macdonald, 1994). Estes lugares fílmicos resultam normalmente de uma construção que tem associada a promoção de espaços culturais específicos definidos como representativos de grupos ou nações.[241] Deste modo, a natureza transaccional da

[241] Um dos casos mais significativos é a representação da identidade nacional/regional pelo cinema. Isto tanto pela dramatização das reconstruções históricas como pela dramatização da paisagem por meio da evocação de um espírito de lugar e pela exaltação das relações deterministas entre ser humano e ambiente físico.

experiência fílmica é em grande medida objectivada pela construção do lugar fílmico. A interpretação do espaço representado num filme, a atribuição de significados a um lugar por um indivíduo ou grupo e a partilha desses significados, assume-se como parte integrante dessa mesma experiência. A partilha de significados em torno de um filme torna-o um produto cultural carregado simbolicamente e com o poder de activar valores, sensações, desejos e práticas. Sendo cultural e contextualmente específico, o lugar fílmico é ao mesmo tempo porção do espaço físico factual (ou a sua evocação), elemento do enredo e elemento da experiência fílmica. Contendo diversos estereótipos sobre os lugares representados, o lugar fílmico é bastante mais complexo do que o conjunto de estereótipos que representa. Frequentemente o lugar fílmico não existe na "realidade", embora possa fazer parte de um imaginário geográfico colectivo. Neste sentido, o cinema é responsável pela criação de lugares, e se entendermos o espaço como construção social, o cinema desempenha papel determinante nessa construção.

Como médium que activa a estruturação das subjectividades (Williams, 1994), o cinema desempenha um papel importante nos processos de articulação e interpretação da experiência social, assim como na negociação e contestação inter-subjectiva desta experiência. Independentemente da etnografia das diversas audiências que consomem um filme,[242] a construção do lugar fílmico, enquanto parte da experiência fílmica, denuncia a participação das audiências na fantasia fílmica. A construção assim operada põe em contacto e estabelece a conexão entre fragmentos isolados (e pessoais) dessa experiência aos quais se atribui sentido de acordo com as diversas identidades de grupo. A negociação dos significados fílmicos por parte das audiências depende assim do conteúdo da representação enquanto resultante das instituições que definem a sua função social e do processo de comunicação que resulta do envolvimento dos indivíduos com o filme.[243] Dentro deste processo, a capacidade de desenvolver leituras críticas relativamente ao conteúdo ideológico do filme está associada ao problema da posicionalidade do sujeito observador/consumidor do filme e ao questionar da sua estabilidade identitária (Williams, 1994). Deste modo, o papel dos enredos e a construção da narrativa são normalmente orientados por factores que accionam a

[242] Etnicidade, género e classe social, entre outros factores que constituem a sua heterogeneidade.

[243] Para um maior desenvolvimento do filme como prática social consultar a obra de Graeme Turner (2000).

identificação de determinadas audiências com o conteúdo fílmico, por forma a proporcionar o envolvimento e a enfatizar a dimensão emotiva da experiência fílmica.

A manipulação das categorias espaciais de um filme está também associada à activação desta ideia de identidade, por forma a facultar uma corporização da acção a escalas variadas (do corpo ao território). Estando dependente da posicionalidade do espectador/consumidor, a construção do lugar fílmico parece estar muito frequentemente associada à manipulação de representações culturais dominantes de natureza e paisagem e a uma posição hegemónica que perspectiva o território enquanto objecto de prazer visual. De facto, diversos autores se têm debruçado sobre a persistência de uma "ideologia invisível" subjacente à construção da narrativa cinemática (Metz, cit. in Mulvey, 1975; Silverman, 1999), a qual condiciona a produção do espaço fílmico. Percorrendo a produção de imagens de território e a construção de lugares fílmicos, esta ideologia funciona como elemento estruturante das mais diversas representações cinemáticas e da posição do espectador/audiências. De acordo com Linda Williams (1994), esta ideologia que perpassa o cinema narrativo convencional ilude a pluralidade histórica e contextual de muitas e distintas audiências (perspectivas de observação), fomentando a posição passiva do observador relativamente a um ponto de vista específico e no acto de consumir um filme.[244] O espectador, como sujeito passivo da teoria fílmica clássica, encontra-se em posição de assumir uma ideologia dominante veiculada pelo filme e associada à absorção de valores e perspectivas estereotipadas de espaço veiculados pela representação. Entendido pela autora como extensão contínua do idealismo ocidental, o cinema de narrativa convencional acciona valores associados a perspectivas hegemónicas que enfatizam o domínio do espectador masculino e heterossexual, o espectador eurocêntrico, branco e burguês, investido do poder e da coerência ilusórios da sua própria superioridade (Williams, 1994).

---

[244] A tentativa de compreender as relações entre cinema e cultura passa pela indagação do trabalho de diferentes ideologias a operar na experiência fílmica. Este esforço associa-se no momento presente, a uma tentativa de situar a relação entre cinema e sociedade dentro de uma dimensão mais abrangente que indaga a inter-relação entre representações dos mais diversos tipos (fotografias, textos literários pintura, etc.) e as culturas de produção e consumo. O endereçar da componente e trabalho da ideologia, neste quadro, é perspectivado tendo em conta o papel do filme não como algo que reflecte e grava a "realidade" mas como um médium de representação que constrói e (re)apresenta os seus próprios retratos da "realidade". E isto por meio de códigos, convenções, mitos e ideologias da cultura em que se inscreve, assim como por meio de práticas significantes específicas do próprio médium.

A consciência desta ideologia que estrutura uma parte significativa da experiência fílmica alerta-nos para a natureza do prazer nutrido pelo sujeito-espectador pela identificação com imagens que nada têm de neutro ou de "natural". Ao veicular este tipo de mensagens, o discurso fílmico surge como inseparável das tecnologias de dominação e do espectáculo (tecnologias da visão e representação) popularizadas a partir dos finais do século XIX, sublinha Crary (1994), "naturalizando" em muitos casos a posição de indivíduos e grupos dentro de uma sociedade.[245] Configurando um universo específico de articulação entre as técnicas de representação e os mecanismos de subjectividade humana, a experiência fílmica nutre-se de toda uma história de esteticização e narrativização do território e dessa ideologia invisível subjacente ao consumo visual da paisagem. De facto, a capacidade de produzir e reproduzir espaços através da experiência activada pelo cinema é despoletada pelas qualidades expressivas do médium. Enquanto forma de arte que perpetua e recria tradições de representação espacial, o cinema desenvolve múltiplas convenções associadas à representação da paisagem que vêm a revelar-se determinantes para a construção do lugar legítimo da acção. Neste sentido, o cinema dá continuidade a preocupações que historicamente marcaram a orientação de diversas técnicas e tecnologias associadas às dinâmicas visuais e da percepção e que condicionaram o desenvolvimento da arte moderna. Tanto mais que as suas qualidades expressivas são em grande medida decorrentes das tradições de representação espacial em artes, da cenografia e da construção da arquitectura cénica e da paisagem (Hollander, 1991).

Constituído como objecto de desejo, o território vê-se representado pelo cinema das mais variadas formas. Estas formas de representação do território que povoam o cinema sintetizam toda uma tradição artística de representação do espaço desenvolvida pela cultura ocidental, tornando manifestos os mais variados elementos da cultura visual que

[245] E isto tendo em conta que as ideologias estruturam instituições assim como textos, operando um trabalho de obscurecimento do processo da história por forma a que este surja como natural a indivíduos e grupos. Neste sentido, cada filme "opera nos sistemas de significados da cultura – renovando-os, reproduzindo-os e revendo-os – sendo paralelamente produzido por esses sistemas de significados" (Turner, 2000:152). Dentro deste processo, o espectador detém papel crucial, tanto no que respeita à reprodução do sistema ideológico de uma cultura (o modelo do espectador passivo) como no papel de questionamento e subversão desse mesmo sistema (o modelo do espectador activo). A ideia de uma superfície de visualização a funcionar como meta-estrutura ideológica do cinema, associa-se pois à resolução de contradições sociais pela via simbólica (por um sistema de representações), à atenuação das oposições que compõe representações decorrentes de posições ideológicas em competição.

circulam através de um filme.[246] Entendido como produto cultural que reúne as mais variadas referências de outras artes, o cinema busca a sua legitimação no universo intermediático da tecnologia e das artes, numa época apelidada por Walter Benjamin como da reproductibilidade técnica das obras de arte. O cinema enquanto arte potencia aquele universo, um universo carregado de espectros e atravessado pelo poder tecnomediático do simulacro (Derrida, 1993). Neste sentido, o cinema afigura-se como alegoria, como meditação auto-consciente sobre o diálogo entre as diferentes formas de representação em que se especializou a cultura ocidental, sobre a interface entre arte e tecnologia, tradição e a modernidade. Ângela Dalle Vacche (1996) sublinha precisamente esta dimensão meta-cinemática do médium, alertando para a multiplicidade e para a heterogeneidade de referências artísticas que os filmes integram no seu espaço textual e que condicionam as trocas no decorrer do evento fílmico.

A dialéctica palavra-imagem que percorre a linguagem fílmica torna este quadro de transferência e proliferação compulsivas de signos instáveis num universo ainda mais complexo. Para a autora, o cinema não opera um mero reflexo das imagens recebidas pela história de arte, antes este rearranja as suas referências, fronteiras e prioridades através de uma intensa actividade intertextual. Operando o desmembramento de referências artísticas herdadas, e rearticulando-as através dos múltiplos textos do filme, cada obra de arte cinemática participa na construção da natureza ambígua do lugar fílmico. Nutrido da história cultural de representação e exibição do espaço no mundo ocidental, o pictorialismo cinemático absorve todo um conjunto de códigos e tradições provenientes dos mais diversos movimentos intelectuais e artísticos que em diferentes épocas depuraram o sentido da acção humana. Por isso, Giuliana Bruno (2002) chama à atenção para a natureza da arquitectura genealógica do espaço fílmico, entendendo-a no quadro de uma estética pitoresca da prática turística de consumo espacial. Defendendo que o cinema deve os seus códigos de representação aos retratos pitorescos de espaço postos em voga pela estética topográfica oitocentista e pelos discursos contemporâneos sobre o jardim, a autora enfatiza o significado das trocas entre o ser humano e o ambiente físico postas em relevo pelo médium.

[246] Neste sentido o cinema pode ser percebido como uma arte mnemónica, que não só actualiza mas que reconfigura o trabalho das outras artes suas precedentes.

Fomentando espacialidades associadas à objectivação da paisagem como cenário e como espectáculo retratado dentro de um enquadramento ou janela de representação, o movimento pitoresco denunciava as novas relações do indivíduo com o território, testemunhando uma ordem social e económica que valorizava a terra como capital cultural. Potenciando a posição do indivíduo enquanto sujeito observador e do território enquanto objecto observado, o movimento estético pitoresco radicava na posição do sujeito enquanto observador e consumidor de um objecto (o território) tornado espectáculo de consumo e alvo de prazer contemplativo. Mas radicava também, argumenta Bruno, na posição do sujeito enquanto observador/viajante, nutrido pela vertigem do movimento no espaço, o qual, supostamente estático, ia consumindo sensorialmente (e muito especificamente visualmente), no acto de vaguear que fundava esse mesmo movimento. Os códigos e convenções que marcam o desenvolvimento da cultura visual moderna associam-se, assim, a uma obsessão cultural pela viagem e pelo movimento, bem como pela ideia da fruição estética da paisagem enquanto corpo de colonização sócio-cultural. Ao descender deste movimento, afirma Bruno (2002), o pictorialismo cinemático viria activar uma pulsão geo-psíquica latente em cada observador a qual seria potenciada pela natureza *kinetica* do médium; um e outro propondo-lhe a viagem itinerante e a prática de um espaço cénico móvel disposto pelo filme. Ao absorver tais códigos e convenções, tais práticas de intercepção entre o mundo físico e as audiências, o cinema funcionaria finalmente como um médium que potencia a inscrição do desejo espacial. Tanto mais que a dupla posição do espectador (observador e viajante) em que estribou o pictorialismo cinemático decorre de uma tradição cultural à qual se associa a colonização simbólica do espaço. Efectivada no decurso da prática do lugar fílmico pelo espectador/viajante, esta colonização afigura-se como modo de atribuição de sentido ao espaço cénico e móvel do próprio filme. Associada aos signos que pontuam pictoricamente o filme, a colonização simbólica do espaço é operada pelo espectador/viajante aparentemente imóvel, aparentemente passivo e aparentemente solitário, na sua experiência de navegação do lugar legítimo da acção.

Enquanto prática cultural, a experiência fílmica implica a descodificação de uma infinitude de ícones e a interpretação da sua função na narrativa por parte do espectador. A partilha do capital simbólico do filme prende-se com o próprio movimento

proporcionado pela experiência do lugar fílmico como forma de apropriação e de territorialização (de identidades). A actividade de descodificação de ícones que ocorre durante a experiência fílmica transforma o espectador num "icononauta" (Brunetta, 1991) e é parte constitutiva do evento fílmico. Como refere Gian Piero Brunetta (1991), tal actividade desenvolve-se na esfera de um *habitus* relativamente ao acto de absorver a imagem e aos modos de representação do espaço.[247] A natureza da experiência fílmica alimenta-se em grande medida da impregnação do tecido espectatorial deste *habitus*, salienta o autor, o qual é construído com base na sua mútua relação com o objecto de arte e com as tecnologias da visão e representação desenvolvidas pela cultura moderna ocidental. O consumo do espaço cinemático é pois nutrido pela acção desse *habitus*, o qual interfere na viagem do espectador e no seu dealbar pelo lugar fílmico.[248] Denunciando a reprodução da prática quotidiana do espaço, este dealbar define a natureza híbrida da presença do icononauta no lugar fílmico como habitante temporário do lugar legítimo da acção; paralelamente dentro e fora dele, turista e visitante, habitante e criador, explorador e usurário.

Enquanto produto cultural e forma de arte, cada filme proporciona um mapa de itinerários e de trajectórias vivas, envolvendo os seus habitantes temporários e os seus viajantes nas mais diversas práticas espaciais. Assim, apesar da forte inscrição do pictorialismo cinemático nas tradições modernas de representação, potencialmente, cada experiência fílmica excede em muito as práticas visuais e o consumo pré-definido de uma dada representação espacial. Isto porque, a dimensão física (sensorial e corpórea) e a "reversibilidade" concreta da percepção que nutre a experiência fílmica evidencia, para Vivian Sobchack (1994), um fenómeno de comunicação que excede em muito a recepção descomprometida de estímulos áudio-visuais. Perspectivado como forma de comunicação simbólica, "o cinema usa modos de existência corporizados (ver, ouvir, o movimento físico e reflexivo), (...) que funcionam como a substância da sua linguagem" (Sobchack,1994:37). Ao transpor o sentido de experienciar directamente o mundo (através da visão, da audição ou do movimento), o cinema transpõe a corporização dessa experiência (e a sua percepção interna), para aqueles que a recebem na forma de

[247] De que as representações do tipo "perspectiva do olho da ave" são exemplo elucidativo.

[248] O deambular do espectador pelo lugar fílmico inscreve-se dentro da ideia de "viagem geopsíquica" (Bruno, 2002), uma ideia que envolve as dinâmicas do espaço, movimento e narrativa. Isto acarreta a necessidade de redimensionamento não só das dinâmicas do espaço mas das dinâmicas do movimento e da narrativa em Geografia.

experiência indirecta ou secundária. Deste modo, as bases de estruturação da nossa experiência directa de espaço são utilizadas pelo cinema para produzir um lugar legítimo da acção. Este estrutura-se tendo em conta a base inter-subjectiva da comunicação cinemática que, por sua vez, irradia da corporização subjectiva e da natureza sensitiva e expressiva do médium (Sobchack,1994). Por isso, a experiência fílmica assenta sempre na actividade da visão e numa percepção háptica como conexão mútua do filme, do espectador e do mundo físico e material.

A partilha do lugar fílmico, assim como a sua negociação e vivência íntimas enquanto dimensões cruciais da experiência fílmica, decorre, como temos vindo a apresentar, da consciência desta natureza dupla e reversível da percepção cinemática; do cinema enquanto mediador da experiência directa do mundo e da experiência directa como mediação. Neste quadro, a construção do lugar fílmico e do seu significado experiencial pode ser entendida como expressão das relações do indivíduo com o mundo, nas quais a percepção cinemática (háptica e corporizada) funciona como mediadora dessas mesmas relações. A experiência corporizada do mundo enquanto dimensão ontológica da acção humana é, na linha de Sobchack, fundadora da experiência fílmica a qual retroactivamente redimensiona a experiência directa do espaço e da realidade factual. Enquanto dimensões estruturantes da experiência fílmica, a troca e a reversibilidade da percepção e da expressão propiciam a liberdade significante dos observadores individuais detentores das mais diversas posicionalidades, potenciando o evento fílmico. A natureza dinâmica da percepção cinemática e os fundamentos intra-subjectivos e inter-subjectivos da comunicação cinemática potenciam, assim, a especificidade da experiência fílmica, contrariando a transcendência totalitária das estruturas psíquicas e ideológicas veiculadas por determinados filmes e que atentam sobre aquela mesma liberdade.

Considerado como objecto estético e expressivo, como objecto perceptivo ou como objecto cultural, retórico e reflexivo (Sobchack, 1994), o filme tem sido perspectivado como veículo através do qual o significado é representado ou produzido. No entanto, a especificidade da experiência fílmica encontra-se precisamente na sua natureza enquanto estrutura reversível que correlaciona a actividade da percepção e expressão e a comutação entre as duas como base para a emergência da significação e do significado cinemáticos. Desta relação transitiva emerge um espaço concretamente habitado e inter-

subjectivo, um Terceiro-espaço, que excede o próprio corpo individual do espaço representado e a sua situação única. Este é o lugar fílmico. Habitado pelo espectador, este lugar atravessado por múltiplos tempos e espaços transporta-o numa navegação ficcional. Esta viagem proporcionada pelo filme torna o espectador, aparentemente imóvel, transportando-o pela fantasia e pelo desejo, num viajante que vagueia nos territórios mobilizados pela experiência fílmica. A navegação ficcional do espectador por estes territórios imaginários, conectando e dando sentido às referências espaciais do filme, objectiva a sua prática do lugar fílmico donde se desprendem um incontável número de geografias hápticas. Corporizando o movimento do filme, o observador atravessa e interpreta os mundos que se vão articulando no ecrã. Construindo o seu próprio itinerário fílmico, um itinerário das emoções e dos afectos, como da memória e do desejo, este vai-se transformando num viajante itinerante pela prática imaginária e inter-subjectiva de cada paisagem cinemática.

Ao iniciar esta secção do presente estudo com a exploração das trocas que ocorrem pela acção do evento-imagem, chamávamos à atenção para o carácter transacional da experiência fílmica e para as modalidades de comunicação postas em jogo durante tal experiência associadas às qualidades espácio-temporais activadas pelo médium. Desta forma, tentávamos mostrar como a mudança proporcionada pela experiência fílmica na forma de perceber o espaço e o território tem subjacente a interacção entre o ser humano e o ambiente físico. Alicerçada por valores culturais que ditam a experiência de lugar, tal interacção é significativamente mediada pela paisagem cinemática. É através dela que se opera a passagem de "meras" representações de espaço para a construção do lugar fílmico. A exploração da construção do lugar fílmico possibilita a recolocação perante o acto de produção do conhecimento, viabilizando a transição para uma diferente intersubjectividade[249]. Potenciando uma epistemologia e uma poética da mobilidade, a exploração do lugar fílmico força a recolocação da problemática da paisagem. A paisagem como "passagem", como arena multiplamente constituída e

[249] Tendo em conta a participação do filme numa cultura de viagem, este veio possibilitar a expansão das identidades femininas e a experimentação de subjectividades móveis. A deslocações culturais e emocionais proporcionadas pela experiência fílmica a audiências diferentemente constituídas contribuíram para a produção de uma zona limiar ou Terceiro-espaço dentro do qual se experimentaram viagens pelo familiar e estranho, ordinário e extraordinário, expandindo-se desse modo os horizontes do prazer e do desejo e flexibilizando-se fronteiras ou demolindo as fronteiras que sustentavam anteriores contratos de intersubjectividade. Para ligação entre filme e viagem ver Paul Virilio (1995).

vivenciada em curso, configura um percurso de deslocação que é parte integrante da própria experiência fílmica. Ao sublinharmos a metáfora da passagem, alertámos para os hábitos nómadas de residência e para um movimento de envolvimento do espectador com o filme, uma prática de co-construção de mundos alicerçada sobre o sentido de mobilidade espácio-temporal.

As leituras não essencialistas da experiência fílmica por parte de um conjunto de autoras contemporâneas, cujos contributos reunimos para a compreensão das espacialidades que se organizam em torno desta experiência, remetem inequivocamente para a revisão das questões de mobilidade activadas pelo efeito cultural e geo-psíquico do médium.[250] Exprimindo uma atitude crítica e radical relativamente a mecanismos fixos de subjectividade, tais contributos desestabilizam noções estáveis de mobilidade e identidade, assim como de espaço, lugar e paisagem. Como técnica aperfeiçoada para a representação do movimento, o cinema tem sido alvo de reflexão pelo modo como rearranja as variáveis de espaço e tempo e como desafia noções estáveis de "aqui" e "agora", de distância e aproximação. Interferindo na experiência fílmica, a desestabilização destas variáveis associa-se a um processo de transformação das relações entre as pessoas e os lugares que exprimem uma consideração mais fluida e menos rígida dessas mesmas relações. Os campos discursivos ocupados com a teorização da experiência fílmica no momento presente, forçam a revisão do espaço como categoria essencial e rígida, projectando-nos para a revisão da construção do lugar pela acção da experiência fílmica. Neste quadro, a paisagem cinemática torna-se um elemento activo na luta por significados dentro de redes de significação sociais e culturais mais vastas.

A mudança epistémica na teoria do cinema (como na teoria social e cultural), ao enfatizar a preocupação com a articulação da fluidez e da mobilidade (de identidades como de lugares), rompe com ontologias estáveis e fixas como modo de aceder à compreensão de estados do sujeito "nómadas e rizomáticos" (Delleuze, Guattari, 1986). E isto como condição decisiva para a afirmação das identidades emergentes. Por isso, o repensar do acto aparentemente estático de "observação" de um filme como dimensão

[250] Um dos lapsos cruciais das convencionais abordagens à mobilidade prende-se com a sua associação ao sujeito masculino, iludindo-se desse modo, a intensa participação feminina na viagem e deslocação. Mas, mais grave ainda, obscurecendo-se o papel da mulher nas dinâmicas culturais de movimento, da viagem e do turismo, e, consequentemente, marginalizando-se formas alternativas de mobilidade passíveis de integrar uma ética das emoções e dos afectos mais do que uma ética da conquista e exploração.

da experiência fílmica, ao revolver em torno das questões do sujeito, remete para a recolocação desta "posição de observação" como uma recepção fixa e passiva de informação. Contendo um acto de mobilização (do sujeito e dos mundos que se articulam em cada filme), o filme pode ser perspectivada como "uma espacialidade da vida moderna" (Cresswell, Dixon, 2002:12). A participação do espectador na construção do lugar fílmico, rompe com aquela ideia de observador passivo pelo que a produção de espacialidades mais fluidas e dinâmicas é assim transposta para uma prática generativa do espaço que tem muito mais que ver com a capacidade de mobilização do sujeito que é obtida pelo trabalho da paisagem cinemática. A possibilidade de comunicação que desde aqui se estabelece, lança as bases para a discussão e para uma perspectivação crítica das relações entre o ser humano e o ambiente físico, num mundo profundamente mediado pelos ambientes de ecrã. O desenvolvimento de uma auto-consciência dos níveis crescentes de mediação das relações entre o ser humano e o ambiente físico implica, a nosso ver, uma análise sustentada não só da paisagem como ideia e representação cultural, metáfora visual e sistema semiótico, mas também da paisagem cinemática como organizador activo de uma muito específica tecnologia da experiência. Atendamos pois ao carácter diferencial da paisagem cinemática e à sua capacidade de alojar subjectividades múltiplas. E isto como forma de compreender as dimensões de tal efeito de mediação numa sociedade dita dramatúrgica em que "o olhar da paisagem" força um repensar activo dos mecanismos de co-produção do mundo.

3.5. Paisagem cinemática

> "Se o cinema tem o poder de activar encontros com o outro, ele pode também, como nenhum outro médium, registar os fenómenos materiais na sua alteridade, na sua singularidade opaca."
>
> *Miriam Bratu Hansen, 1997a*

Entendida por Matthew Gandy (2003) como resultado de uma inter-acção historicamente específica entre perspectivas estéticas e sócio-culturais, a paisagem cinemática constitui a problemática de análise do presente estudo. A exploração do significado da paisagem no cinema prende-se com a necessidade de compreender as relações dinâmicas que trespassam as representações de espaço e de natureza, assim como as políticas de lugar que consolidam essas mesmas representações. Envolvendo a construção do lugar fílmico, estruturado pelas categorias espaciais que definem os itinerários geográficos em cada obra fílmica, a experiência fílmica nutre-se em grande medida, dos "retratos" de paisagem que veicula. Ao nível formal, a articulação das categorias espaciais de um filme é alicerçada com base em representações do território e pela figuração ou evocação de uma localidade factual, objectivadas estas pelas imagens de paisagem que cada filme veicula. A exploração da paisagem no cinema prende-se ainda com aquilo que Gandy identifica como a necessidade de desenvolver dispositivos passíveis de minimizar os efeitos de um reducionismo teórico e metafísico que têm caracterizado abordagens correntes a uma fenomenologia transhistórica da percepção humana. De facto, as discussões críticas em torno da ideia moderna de paisagem introduziram uma pausa reflexiva em seu redor. Perspectivada como realidade material e como construção cultural a paisagem surge como poderoso constructo que denuncia a transformação das relações entre ser humano e ambiente físico.

Mediada pelo artefacto cultural que reproduz essas mesmas relações, a paisagem implica uma certa alienação da natureza enquanto, paralelamente, funciona como representação da mesma. Os estudos de Gandy (1996, 1997, 2001 e 2003) em torno da relação entre o cinema e as respostas culturais à paisagem reforçam precisamente essa dimensão que tem caracterizado a evolução da ideia de paisagem no período moderno.

Como elemento integral no desenvolvimento da estética moderna, o processo de alienação do ser humano em relação à natureza é nutrido pela experiência de paisagem. Interessa, por isso, movimentarmo-nos para além da realidade factual do espaço representado em direcção aos efeitos provocados pelo envolvimento sensorial e perceptivo com a carga estética da representação. Donde, a interpretação e o estudo da paisagem na actualidade terem em conta não só as características e a história da transformação de cada paisagem material mas também as tensões que percorrem a própria estética moderna e que subjazem a sua representação. Uma aproximação à paisagem implica, como tal, o indagar da interpenetração dos diferentes campos de produção cultural por forma a compreender as complexidades da experiência de paisagem na sua relação com os desenvolvimentos da filosofia e da estética e de orientações políticas e ideológicas mais vastas que marcaram os desenvolvimentos da cultura moderna ocidental. Daí Gandy (2003) enfatizar a relevância da paisagem cinemática que, por reunir as tensões estéticas e ideológicas que percorrem a experiência da modernidade, proporciona um foco de exploração sistemática para análise das representações de espaço na cultura moderna. Levando o processo de alienação do ser humano em relação à natureza um estádio adiante, a paisagem cinemática permite captar os efeitos da modernidade no que respeita à emergência de novas espacialidades e à relação do ser humano com o ambiente. Mas, a relevância da paisagem cinemática prende-se ainda com o facto desta proporcionar um foco de exploração para a análise da transformação da própria experiência de paisagem.

O valor simbólico de cada forma representada e das composições que povoam os diferentes retratos de paisagem apontam caminhos para a exploração do papel dos artefactos culturais na sua relação com a experiência de natureza, espaço e lugar, indiciando uma artificialização do meio que marca o espectro da acção humana sobre as paisagens materiais. Resultando de uma profunda interpenetração entre as artes visuais e as tecnologias da visão e da representação na cultura ocidental a paisagem cinemática constitui uma problemática de análise que permite a compreensão das dinâmicas culturais que emergem do envolvimento do ser humano com o mundo físico. Denunciando o modo como os espaços foram sendo social e culturalmente codificados, a paisagem cinemática denota a função do lugar e do território na experiência de modernidade e a sua valorização enquanto capital cultural. A ênfase na exploração da

paisagem cinemática enquanto problemática de análise radica, por isso, numa tensão entre natureza e cultura, que percorre o pensamento contemporâneo. Resultando de processos culturais historicamente específicos, cada paisagem cinemática desenvolve-se em torno desta mesma tensão, da ideia de um conflito que provem da artificialização imprimida pela acção humana no território e pela sua percepção. Os processos de abstracção, redução e desmaterialização que marcaram a evolução do pensamento e da estética ocidentais no período moderno, enfatizaram a polaridade entre a "artificialidade" da cultura moderna e a "autenticidade" de uma natureza primordial pré-moderna. Deste modo, a representação da ideia de paisagem pelo cinema incorpora um determinado nível de transcendência espácio-temporal que define a tensão entre natureza e cultura prevalecente na experiência de modernidade.[251]

Imbuída de características estéticas específicas que determinado realizador pretendeu fixar para o ambiente representado (pela cor, luz, ou tipo de enquadramento), a paisagem cinemática denota um determinado nível de interpenetração entre a arte e o território. O significado icónico dos planos de paisagem nos filmes tem subjacente uma resposta fenomenológica à paisagem enquanto natureza ontologicamente definida, pelo que a ênfase no dualismo natureza/cultura ou natureza/artifício funda as mais diversas tradições de cenografia paisagística que o cinema veio absorver. Neste sentido, as representações cinemáticas de natureza e de uma transcendência espácio-temporal inscrevem-se na própria genealogia da estética paisagística, não obstante, ao imergir o espectador numa poderosa representação diorâmica do espaço, a paisagem cinemática estende radicalmente as possibilidades da própria experiência estética (Gandy, 2003). A análise crítica das imagens de paisagem que povoam cada filme afigura-se, neste

[251] Não devemos esquecer que parte substancial do esforço artístico do século XIX assentou sobre o desígnio de trazer objectos distantes para a esfera de visão do sujeito; o sonho da forma intemporal e eterna. E isto como modo de criar um efeito de contemplação em que o desejo é suspendido por e para um sujeito atemporal. Também a ficção realista assentava sobre a tarefa de criar um efeito de realidade representada a qual radicava na habilidade do autor para a criação desse efeito pela distância ao objecto. A ênfase no espaço e tempo experienciados associa-se pois a uma tentativa de suplantar o paradigma do sujeito transcendental, observador e atemporal. Neste sentido o esforço pelo "retorno" do corpo tem subjacente a preocupação com uma maior sensibilidade ao fluxo das sensações de tempo e espaço vivenciados. A importância de ter em conta o papel do corpo activo na determinação da experiência associa-se à necessidade de suplantar a produção de espacialidades decorrentes de representações fixas ou estáticas tendo em conta as operações do corpo sexualizado e do desejo como fonte da experiência de paisagem. A própria actividade da percepção sensorial é assim reconsiderada para além de um quadro em que a ciência lida com constructos ideais (e com quantidades) resultantes de processos de abstracção que tem muito mais que ver com uma reificação científico-económica do capitalismo tardio do que com uma actividade subjectiva passível de gerar sujeitos e objectos fluidos e indeterminados. Para um desenvolvimento da experiência de reificação das formas puramente abstractas consultar Fredric Jameson (1981).

quadro, como modo de explorar a constituição ideológica, social e cultural do espaço. A análise desse corpo de imagens de que se nutre poderosamente o tecido fílmico afigura-se de valor inalienável para a compreensão dos discursos geográficos, históricos e políticos que subjazem a inter-relação entre natureza e cultura, entre o ser humano e o ambiente físico. Servindo como princípio organizador para a discussão do espaço e do lugar no cinema, a paisagem retratada nos filmes afigura-se como experiência visual elusiva. Trespassada por identidades culturais e individuais, a paisagem figurada ou alvo de evocação é sujeita às imposições da percepção e da representação. Como temos visto, implicando a percepção humana, a representação da paisagem está em si mesma associada a determinada imagem unificada de uma porção de território. Esta imagem é, por seu turno, sujeita às imagens conjuradas por uma cultura que frequentemente investem tal figuração de uma perspectiva mítica. Esta perspectiva manifesta em inúmeros retratos de paisagem investe-os de um sentido de lugar que vai sendo veiculado com a divulgação da imagem. Sob o apelo esteticizante de uma perspectiva externa de observação, os retratos de paisagem vão operando ressonâncias e mistificações associados a lugares específicos, inaugurando a sua própria geografia. Deste modo, o encontro do cinema com a paisagem, a sua acomodação de imagens de localidades específicas e a sua recodificação dos modos de figuração do espaço, representa um contributo muito específico para a história da percepção da paisagem.

A este propósito, Noa Steimatsky (1995) salienta que o ambiente pró-fílmico frequentemente absorve os traços da localidade pré-existente, a fisionomia de uma determinada paisagem factual, libertando expressivamente o carácter da acção ficcional que nela decorre. Como salienta a autora, "(n)o cinema – percebido como arte que emprega um conjunto variado de materiais ontológicos, narrativos e verbais, visuais e fotográficos –, a localidade autêntica constitui uma entidade estética complexa" (1995:9). Ao emprestar ao pró-fílmico uma fisionomia (através da figuração da paisagem), o cinema potencia a sua revelação e revela as dimensões expressivas, discursivas e subjectivas da realidade visível e factual. A carga estética de qualquer paisagem cinemática assenta pois, e em grande medida, na sua dimensão figurativa, o que fez com que Bela Balázs considerasse a fisionomia da paisagem como um dos trabalhos exemplares do cinema. Como salienta o autor, "nem todas as porções de natureza são paisagem em si mesma. A aldeia tem uma topografia que pode ser

rigorosamente reproduzida através de um mapa militar. Mas uma paisagem exprime uma atmosfera, que não é meramente dada de forma objectiva; esta precisa da co-operação de factores subjectivos para se tornar existente" (Balázs, 1952:96-97). Registando fragmentos do mundo físico, o cinema solicita o retrabalhar estético e perceptivo desses fragmentos, revelando a vida secreta do mundo inanimado através da figuração e pela sua expressão subjectiva.

Como presença viva que dá sentido à acção dos personagens e orienta a narrativa, a figuração cinemática da paisagem anima a própria experiência fílmica. Jean Epstein sublinhou precisamente esta capacidade do cinema de animar (fisionomicamente) o espaço representado, pela redenção que opera nas qualidades expressivas do mundo físico, referindo que nele "(o)s objectos têm atitudes. As árvores gesticulam. As montanhas (...) têm significado. Cada acessório torna-se personagem" (1974:134). Esta ênfase nas dimensões figurativa e fisionómica (frequentemente antropomórfica) da paisagem alerta-nos para os processos retóricos envolvidos na representação da paisagem em cinema. A construção profundamente codificada do espaço cinemático integra um ambiente físico específico (ou a sua evocação) através da figuração da paisagem. Esta define a localidade pró-fílmica, definindo-se ainda por este meio a afinidade realista do espaço cinemático e a sua "espacialidade centrífuga" (Bazin, 1992). Concomitantemente, a função narratológica do espaço é potenciada pelas qualidades figurativas e fisionómicas de uma paisagem determinada. Ditando os termos da construção fílmica, as relações espaciais participam na descrição de um dado ambiente no qual as especificidades da localidade seleccionada para os termos da acção (as suas qualidades temáticas e afectivas) participam da construção fílmica. Uma localidade específica entra assim nos domínios da ficção cinemática por meio da figuração da paisagem, dando corpo ao lugar fílmico. A paisagem cinemática é, portanto, a entidade figurativa central responsável pela construção do lugar fílmico e, neste sentido, participa num complexo processo de constituição da resposta humana ao ambiente físico.[252]

[252] Um processo que integra a experiência fílmica e que levanta desafios cruciais às relações entre o mundo dos movimentos corporizados, objectividade e representação. Isto, tendo em conta os contributos de Merleau-Ponty (1962) para a compreensão do movimento como forma primária de percepção interna. Explorando as relações entre o movimento do corpo-sujeito e os universos do espaço e do tempo, o autor coloca estes dois universos não como meros contextos para o movimento mas como partes de um *continuum* corpo-movimento. A sua consideração do corpo em movimento prende-se com a tentativa de compreensão das

Mas a paisagem cinemática não é simplesmente uma figuração pictorial animada de movimento de uma determinada localidade factual. Articulando conjuntos de significados que dão um determinado sentido à acção fílmica, a paisagem cinemática ganha vida pela relação que estabelece com o espectador. Esta relação nutre-se da acção interpretativa do espectador, o qual põe em diálogo as várias componentes fílmicas que participam na atribuição de sentido a uma dada localidade figurada, entre elas, as componentes visual, sonora e verbal, assim como a dinâmica específica de cada narrativa.[253] A natureza intertextual da paisagem cinemática é consubstanciada pela acção do imaginário das diversas audiências, na sua pluralidade e heterogeneidade contextual. Deste modo, a paisagem cinemática é mais do que a figuração de uma localidade num filme ou, posto de outro modo, mais do que a representação convencionada de uma dada fisionomia paisagística. No decorrer da experiência fílmica, a vivência do lugar legítimo da acção é nutrida pela figuração da paisagem na sua relação intertextual com outros componentes fílmicos de significação e com o corpo e o imaginário do espectador. A paisagem cinemática emerge deste conjunto de relações e práticas (as práticas do sujeito corporizado da experiência), podendo definir-se como resposta psico-sensorial ao ambiente físico, como experiência estética de um território que é articulada no decorrer da experiência fílmica, enquanto vivência íntima do lugar legítimo da acção.[254] Permitindo a organização de um sistema significante em torno das categorias espaciais do filme, a paisagem cinemática estrutura as relações entre espaço e lugar fílmicos. Através das paisagens disseminadas ao longo de um filme, as localidades tornam-se parte da actividade narrativa dentro de cada discurso fílmico, pois "(e)ntre personagens e espaço – movimentos e olhares, esperas e percepções interiores – estabelece-se uma verdadeira topografia do relato" (Gardies, 1993:108). Enquanto elemento que actualiza e configura as forças de activação do lugar fílmico, a paisagem cinemática não é mero contentor ou cenário da narração. Antes, esta afigura-se como

---

espacialidades da acção (práticas corporais), permitindo estas aceder aos modos activos de habitação do espaço (e do tempo). A resposta do ser humano ao ambiente físico processa-se desde este ponto, em que o corpo funciona como intermediário das nossas relações com os "outros" e com o mundo objectual e em que as performances corporais ditam essas mesmas relações.

[253] A ideia do espectador como sujeito autoral do ecrã, explorada pela teoria fílmica contemporânea na sua relação com as questões de corporização da experiência e com as dinâmicas de reciprocidade entre "sujeito" e "objecto".

[254] Isto, atendendo aos mecanismos despoletados pelo cinema como médium e como forma simbólica e aos sistemas perceptivos e emotivos envolvidos na experiência fílmica. A discussão desta problemática foi sendo desenvolvida desde o início deste capítulo e é aprofundada no capítulo seguinte onde se aborda a génese desta proposta conforme sugestão de Erwin Panofsky.

elemento estruturante do espaço pró-fílmico, desde logo porque activa a pulsão psico-geográfica que inaugura o lugar legítimo da acção.[255]

Através da paisagem cinemática o espaço converte-se em lugar,[256] lugar do discurso e dos personagens, mas também de negociação de subjectividades múltiplas e diferenciais do espectador itinerante. Dimensão complexa da experiência, a paisagem cinemática afigura-se tanto como uma resposta cultural a uma localidade material como à sua representação. O seu trabalho no seio da experiência fílmica denuncia movimentos que operam em sentido diverso. Por um lado, desenvolve um movimento centrípeto, ao articular em seu redor os diversos elementos da narrativa, proporcionando à ficção uma determinada fisicalidade. Por outro lado, desenvolve um movimento centrífugo na medida em que envolve o espectador numa espiral que o projecta continuamente para o exterior, para o mundo físico que respira fora do ecrã. Esta interiorização do exterior que caracteriza a paisagem cinemática torna o lugar fílmico numa prática errante e labiríntica e enfatiza o carácter ilusório do espaço fílmico, como espaço de representação. A experiência de paisagem no cinema potencia, deste modo, a criação e a recriação das mais diversas geografias pela capacidade do médium de explorar a existência física dos objectos animados e inanimados nas suas mais diversas manifestações. Ao colocar "em acção" um determinado "fragmento da matéria do mundo" (Kracauer, 1997) na forma de um plano ou de um detalhe, a paisagem cinemática transforma-o em protagonista. Funcionando como uma espécie de "células da realidade" (Kracauer, 1997), esses fragmentos proporcionam ao filme uma determinada existência física com elevado potencial comunicacional.[257]

---

[255] Uma pulsão que estriba numa topografia das emoções e dos afectos posta em jogo com a experiência fílmica pelo efeito do movimento psico-sensorial dos corpos do desejo.

[256] O acto de habitar o espaço converte-o em lugar. Este acto é inaugurado pelas tarefas conjuntas de atribuição de significados e pela prática do movimento (acção), isto é, pela vivência do espaço pelo sujeito corporizado e móvel (o sujeito da acção). Os mecanismos de reciprocidade que fundam a construção do lugar fílmico estabelecem-se a partir daqui.

[257] A teoria fílmica de Kracauer, uma "estética material", tem subjacente a defesa de uma marcada afinidade do filme com o mundo visível, por este ser um médium de representação cujo potencial realista assenta na tecnologia fotográfica. Enfatizando a dimensão indexical do filme (o traço de uma ligação material com o mundo representado), Kracauer coloca esta ligação como a chave para a dimensão icónica, para a sua habilidade de representação de algo como "real" através de uma relação de semelhança ou analogia. Isto em termos semióticos. Ao nível da estética, a afinidade do filme com o mundo transitório ou realidade material é, para Kracauer, traduzida por efeitos estéticos através de técnicas cinemáticas. Encarada como uma teoria de um tipo particular de experiência fílmica, a teoria de Kracauer exprime a sua preocupação com a "realidade física", devendo ser entendida no contexto da experiência de um particular momento histórico. Assim se compreende tanto a sua ênfase no potencial realista do médium como a

Imergindo o espectador numa infinitude de correspondências associadas a formas que o ligam ao mundo material, tais células libertam os significados latentes que envolvem as representações de natureza e de lugar. Neste sentido, a paisagem cinemática corrobora o papel fundamental do cinema e da memória-imagem no que respeita à confrontação da consciência humana com a ideia de natureza.[258] Para Kracauer, o sujeito é alvo de uma "permanente dissolução" no decorrer da experiência fílmica, por ser incessantemente agitado pelo "fenómeno material" trazido à vida pelo cinema. Daqui opera-se uma confrontação do ser humano com a natureza (com a sua fisicalidade e energia *kinetica*), a colisão entre os seres humanos tornados coisas e os objectos assumindo uma vida própria. Tal confrontação prefigura, na teoria Kracaueriana, a experiência de choque da modernidade tecnológica (a dissociação e auto-abandono).[259] Emprestando uma espécie de superfície da realidade à acção, a paisagem cinemática torna mais íntima a relação entre o acto ficcional e o mundo físico, permitindo a sua redescoberta. Na medida em que implica sempre um determinado registo dos fenómenos materiais na sua alteridade, na sua singularidade opaca, a paisagem cinemática potencia o próprio trabalho do cinema no que respeita ao seu poder de despoletar encontros com o Outro. Um trabalho que levita em torno de "ideogramas", dos registos da realidade física que ao serem "captados da vida

análise da participação do cinema no processo de modernização (mecanização, estandartização, desprendimento das relações sociais).

[258] Ancorada na experiência histórica da modernidade, a teoria fílmica de Kracauer revolve em torno do impacto traumático da tecnologia, a emergência da sociedade de massas e a ameaça da alienação. Neste sentido ela é particularmente importante para a compreensão da acomodação de uma nova experiência de natureza. Para o autor, o cinema não só veio declinar o sujeito soberano da ideologia burguesa mas também pôr em causa uma visão do mundo antropocêntrica que impunha significado e controlo sobre um mundo que amplificava as distinções tradicionais entre humano e não humano, o que é vivo e o mecânico, o indivíduo único e o sujeito de massas, civilização e barbarismo. A sua preocupação com o actor como "uma coisa entre coisas" (Kracauer, 1997), partilhando o ecrã com objectos inanimados que tornam à vida por meio de uma tecnologia da representação, enfatiza o modo como o filme endereça o espectador primeiramente como entidade corpórea, demolindo uma hierarquia convencional dos objectos e sujeitos. Enfatizando o poder do cinema ao nível da recepção para declinar posições idealistas e antropocêntricas, Kracauer explora os modos como este envolve a realidade material do espectador, assaltando o espectador ao nível da percepção sensorial e corpórea e agitando as fronteiras da identidade individual.

[259] Implicado com a tarefa de repensar as condições da experiência, memória e interacção num período de crise do Sujeito, Kracauer encontrou no cinema o modo de "redenção da realidade física" ao choque e à violência da modernidade tecnológica e ao capitalismo industrial. Tal como Benjamin e outros autores contemporâneos implicados nessa tarefa, o autor teorizou o filme como discurso da modernidade. Convocada de modos diversos pelos modernistas da década de 1920, a "morte do sujeito" (o declinar de uma concepção oitocentista do sujeito individual) significava um momento muito particular da experiência histórica cuja superação passava pela resolução do problema de alienação de um sujeito colectivo em formação. Donde a possibilidade aberta pelo filme como médium que permitia imaginar uma cultura pública de massas passível de superar o paradigma burguês de esfera pública.

transeunte, (...) não desafiam apenas o espectador a penetrar nos seus segredos, mas ainda mais insistentemente, demandam-lhe que os preserve enquanto imagens insubstituíveis" (Kracauer, 1997:257). A experiência da paisagem no cinema nutre-se irremediavelmente desta oportunidade de encontro com o mundo e da negociação de alteridades que daí advém, uma oportunidade decorrente dessa dupla capacidade do objecto fílmico discernida por Siegfried Kracauer (1997), isto é, da sua habilidade para gravar e do seu potencial para revelar a existência física.[260] A relevância da teoria kracaueriana para uma estética material do cinema desenvolvida nos dias de hoje prende-se por isso e desde logo com a sua insistência neste processo, como com a sua insistência no efeito de deslocação do sujeito causado pela experiência fílmica. Paradoxalmente, e como mostra Hansen (1997a), a relevância do seu legado radica muito especificamente no seu investimento na base fotográfica do filme, não no que respeita à iconicidade do sinal fotográfico como vector de ancoragem de uma "verdade" analógica da representação, mas pelo modo como essa mesma indexicalidade que permite ao filme gravar e figurar o mundo também inscreve a imagem com momentos de temporalidade e contingência que (des)figuram a representação. Ao alicerçar a sua estética fílmica na base fotográfica do médium, o autor enfatizava a habilidade deste tipo de representação não somente para activar uma semelhança do mundo (para fazer ressonância à dimensão da materialidade) mas para a sua capacidade de tornar estranho o mundo que retrata. E este é um aspecto crucial para a compreensão do trabalho da paisagem no cinema, pelo modo como a paisagem cinemática não apenas activa a semelhança das localidades representadas mas também destrói as suas construções convencionais orientadas para a auto-identificação e para o sentido de familiaridade. A insistência de Kracauer na "afinidade" do médium com a realidade física prende-se com a sua capacidade de "revelar" sempre novas e incontáveis conexões que se estabelecem quando temos em consideração a performatividade do mundo material. No seu trabalho de desestabilizar uma ordem dada, a performatividade diferencial da realidade física

[260] A exploração, por Kracauer, da experiência estética num momento de crise histórica da experiência participava num movimento de colocação da experiência fílmica em regiões psíquicas (numa tradição próxima das explorações freudianas), um movimento que indagava as operações do cinema (uma forma institucionalizada de divertimento) de potenciação dos encontros com a contingência e alteridade. Donde o seu interesse pela confrontação sistemática da intencionalidade com a "vida material" (com a "natureza não conquistada" que subversivamente se enuncia em cada filme), e a sua defesa de que os jogos performativos da dimensão material assumem no filme uma dimensão descontínua afectando o espectador na sua relação com o mundo físico (pelas transacções anárquicas entre pessoas e coisas).

(dos corpos e objectos) é posta em jogo pelo médium e desestabiliza os modos convencionais de ver. Desde este ponto, a disposição psíquica do espectador dissolvido na experiência fílmica permite-lhe divagar pelas "configurações acidentais do seu ambiente, absorvendo-as com uma intensidade desinteressada que deixa de ser determinada pelas suas preferências prévias" (Kracauer, 1997:xxv).

Como vimos a referir, a "corporização" do espaço operada pelo cinema através das representações de paisagem inaugura um vasto terreno de reflexão e análise crítica sobre as expressões de natureza, espaço e lugar na cultura contemporânea. A geografia desempenha um papel crucial no repensar destas expressões culturais e, retroactivamente, "através da representação fílmica, a própria geografia vai sendo transformada e (i)mobilizada" (Bruno, 2002:71). Perspectivado como produto cultural fortemente nutrido por uma cultura geográfica (de viagem, de turismo e de movimento), o cinema afirma-se como agente activo na construção do espaço moderno e contemporâneo respondendo aos apelos de uma cultura visual. Parte integrante de um projecto filosófico mais vasto de exibição e de mobilização do espaço, o cinema proporciona a viagem cultural através do movimento fílmico que anima as representações em paisagem. A navegação psico-geográfica proporcionada pelas paisagens cinemáticas em cada filme permite aceder a dimensões relativamente negligenciadas das relações entre espaço e mobilidade (movimento e posicionalidade) enquanto elementos estruturantes das "culturas viajantes" (Clifford, 1997). Como agente que participa nesta cultura da viagem, o cinema proporciona as mais variadas trocas interculturais, activando a exploração de diversas formas de mobilidade, nomeadamente entre o público e o privado ou o exterior e o interior, facilitando a deslocação das fronteiras do sujeito como das fronteiras de classe, etnia ou género.

Como dispositivo que potencia a exploração da alteridade, o cinema revela o carácter intrínseco da paisagem; a sua potencialidade para despoletar encontros. Constantemente negociada através das práticas e emoções, a paisagem cinemática desvela as histórias daqueles que a habitam e atravessam. Por isso, o repensar da experiência de paisagem activada pelo cinema alerta para uma complexa trama de lugares cuja estruturação assenta numa psico-geografia da vida cultural. A estruturação desta trama de lugares praticados pelo espectador-viajante consolida uma cartografia subterrânea de espaços a que a paisagem cinemática dá voz. Mas a recriação do espaço

operada com base nestas paisagens excede largamente as potencialidades visuais do cinema. Para Giuliana Bruno (2002), a experiência fílmica envolve performances culturais complexas associadas ao posicionamento e ao movimento dos corpos no espaço, sendo por si designada como uma experiência "háptica". Ao alertar para as inúmeras viagens de identificação despoletadas pelo cinema, a autora enfatiza o carácter de trânsito da experiência fílmica e o movimento dos indivíduos através de paisagens culturalmente concebidas. Como a própria enfatiza, a viagem de identidades em trânsito no decurso de uma experiência fílmica não implica necessariamente o movimento físico; "*transito* é circulação que inclui passagens, travessias, transacções, estados transitórios, erótica espacial, (e)moção" (Bruno, 2002:71). O assumir da experiência espacial como experiência háptica e da paisagem cinemática como experiência dependente da posicionalidade do sujeito e do seu movimento no espaço reveste-se de importância decisiva para a compreensão da evolução da ideia de paisagem no momento presente.

Enquanto experiência estética de território, a paisagem foi conceptualizada no mundo ocidental moderno como experiência exclusivamente visual dependente de um ponto de vista estático, pré-determinado e exterior. O remapeamento do espaço com base nas paisagens cinemáticas força os limites das representação convencionais de natureza e de território precisamente porque insere esta dimensão háptica e inter-subjectiva que percorre a construção do lugar fílmico[261]. A atribuição de sentido às representações convencionais de paisagem dispostas pelos planos fílmicos é articulada na sua relação com os itinerários geográficos propostos por cada filme e como resultado de um mapeamento operado pelo espectador/icononauta que faz emergir na densidade das histórias os depósitos de espaço cultural e as suas visões de trânsito, alojadas na prática cognitiva e espacial do filme (Bruno, 2002). O espaço narrativizado do cinema faz assim emergir uma re-escrita cartográfica que ocorre pela experiência háptica da paisagem.

[261] Nutrido pelo trabalho de uma memória-imagem que coloca a paisagem como poderoso sistema semiótico organizado em torno da ideia de natureza, este processo de remapeamento do espaço assume uma função-chave na confrontação histórica da percepção interna. Ele integra um mecanismo de indagação dos fundamentos da natureza e da realidade material numa sociedade gerada pela produção capitalista em que esta foi distanciada da percepção interna. Trata-se portanto de reciclar os fundamentos da experiência de natureza através da experiência fílmica num momento marcado por uma certa desordem que advém da suspensão de uma relação entre os elementos da natureza e da experimentação de novos modelos dentro dos quais a própria natureza é reconfigurada através de diferentes níveis de organização tecnológica.

A re-escrita cartográfica de cada lugar decorrente da experiência da paisagem cinemática estriba na exploração pelo espectador dos inúmeros arquivos culturais abertos em cada filme. Como mapa móvel transcultural, a re-escrita fílmica da paisagem nutre uma cartografia de diferenças inaugurada pelo cinema e passível de romper com a "oposição entre mobilidade e imobilidade, dentro e fora, público e privado, domicílio e viagem" (Bruno, 2002:71). Deste modo, o espaço fílmico é tornado lugar pela vivência da paisagem cinemática, à medida que o espectador/viajante vai ocupando o espaço narrativizado da acção. Produzido inter-subjectivamente, este espaço é paralelamente habitado e construído pelos seus usurários, tendo em conta a sua passagem e a ocupação física (emocional e sensitiva) de paisagens específicas a que atribuem sentido e em que deixam traços das suas histórias/memórias pelo acto vivencial e interpretativo. A geografia háptica do filme inclui, portanto, a dimensão subjectiva da corporealidade humana e a ocupação do espaço narrativizado pelo corpo, na sua tentativa de acomodação das células da realidade postas em jogo por cada filme. A paisagem cinemática resulta deste processo de absorção entre espectador e filme, através do qual se recicla o *continuum* da vida material. E isto tendo em conta a operação das histórias íntimas deste viajante-habitante temporário, nomeadamente das suas práticas de deslocação através dos espaços percebidos, concebidos e vivenciados.

A paisagem cinemática reveste-se, assim, de uma dupla dimensão que radica no encontro da tradição de representação em paisagem e na cultura estética e geográfica de que se nutre, com a dimensão háptica da arquitectura interior do lugar fílmico, vivenciado e corporizado por cada consumidor cultural. Neste sentido, a paisagem cinemática reconfigura-se como construção cultural e como vivência psíquica do sujeito negociada intersubjectivamente. Definindo e espelhando estruturas renovadas de organização da experiência, a paisagem cinemática participa na contínua gestação das relações entre o ser humano e o ambiente físico pelo jogo com as peças desconjuntas da natureza que se enunciam no ecrã, as quais emergem pelo efeito da mediação tecnológica. Desenhando-se no momento transeunte da inter-subjectividade, o carácter da paisagem cinemática encontra na figuração da terra o modo de expressão de uma psico-geografia humana, enquanto potencial significante e emotivo de trajectórias existenciais e de encontro com o Outro. Reproduzindo e recriando práticas quotidianas do território que assentam em múltiplos pontos de vista, a paisagem cinemática põe em

contacto diferentes poéticas do espaço, da aldeia arquetípica à megapólis mitificada pela vertigem do tempo e do movimento. O papel fulcral da paisagem enquanto dispositivo de reinvenção dos lugares como arenas de narrativa e do drama, é potenciado pelo cinema como discurso e como domínio da contingência material, através do qual se organizam uma prática nómada do espaço e um sem número de cartografias diferenciais. A exploração da paisagem cinemática em obras específicas permite elucidar o movimento de transformação que percorre a acomodação da ideia de paisagem pelo cinema, assim como a passagem de uma concepção moderna e essencialmente visual do território (habitado, porque possuído), para uma concepção sensorial e emotiva do território (habitado, porque percorrido). A interpretação crítica da paisagem cinemática configura um estádio de acomodação da experiência fílmica em que se persegue a passagem das causas aos efeitos do médium, numa sociedade em que os eventos se tornam dramatizados pela acção da câmara e dos ambientes de ecrã na vida quotidiana dos indivíduos e grupos. Mas esta configura ainda um momento em que é cada vez mais premente o poder do cinema no que respeita ao desestabilizar dos hábitos de visão estruturados pela linguagem, narrativa, identificação e intencionalidade.

A revisão do estatuto do filme e da expansão de um campo de visão responsável pela colonização massiva de espaços e tempos passa pelo reclamar das inúmeras dimensões que operam na experiência fílmica assim como do "lugar" do observador. Perspectivada não apenas como experiência óptica mas háptica, a experiência fílmica revela-se como uma prática de recolha e negociação de significados, de estiramento e extensão da própria ideia de paisagem. Uma prática que detona o estatuto do sujeito e do objecto de observação-contemplação. Tanto mais que ela se configura como uma prática implicada com a experiência de novas relações entre o ser humano e o ambiente físico. Submetidas à articulação sequencial, a cortes e a suturas que desafiam a estabilidade da paisagem como sistema semiótico, as imagens de território articulam-se no filme pela acção do movimento e integrando as redes de significados que emanam da relação entre som e palavra, gestos e figuração. E é neste universo da experiência mediatizada que novos sujeitos sociais reclamam o estatuto de mobilidade e fluidez para as categorias convencionais de sujeito e objecto, reclamando paralelamente uma mudança ontológica e epistemológica passível de dar voz às identidades diaspóricas e da diferença. Ao

reflectir esta mudança, o percurso de aproximação à nossa problemática de análise reflecte pois a sucessão de abordagens que foram contribuindo para recodificação da paisagem em diferentes momentos. A consolidação da ideia de paisagem pela acção de geografias imaginativas que em diferentes momentos reflectem uma dado modelo de experiência, denuncia a sua operação cultural como elemento activo de uma ordem dominante de conhecimento.

Ao longo deste capítulo tentamos mostrar como o declínio da ideia de paisagem na idade da reprodução mecânica seria subvertido por forças económicas e sociais, políticas e ideológicas, empenhadas com a mercantilização da experiência fílmica e com a manutenção de um modelo tradicional de experiência. Como construção historicamente específica, a ideia de paisagem terá sofrido um processo massivo de acomodação com o advento das tecnologias de reprodução mecânica e muito especificamente pela acção da fotografia e do cinema. Denunciando os movimentos que se desenvolvem em torno da produção e realização fílmicas, a teoria e crítica de cinema reflectem as políticas de representação de espaço que estiveram em jogo numa fase de aculturação ao médium e de afirmação do cinema como instituição, proporcionando bases para a compreensão das batalhas em torno do estatuto da paisagem cinemática. Mas o desenvolvimento destas teorias mostra bem a complexidade da experiência fílmica pelo modo como esta propicia a manipulação de sistemas ideológicos hegemónicos e totalizadores, mas também pelo modo como esta pode funcionar como base para a definição e contestação de subjectividades. A passagem da representação de espaço para a construção do lugar fílmico constitui uma das dimensões da experiência fílmica que, se encarada no âmbito das práticas de recepção activa, potencia a recodificação das representações de natureza, espaço e lugar pelo cinema. Deslocada do ecrã para o universo intersubjectivo que continuamente se organiza em torno de cada experiência fílmica, a construção do lugar fílmico ocorre pela mobilização recíproca dos mundos do sujeito e do filme, pela prática háptica e itinerante da paisagem cinemática pelo sujeito autoral de ecrã. Uma prática que, ao estribar nas relações que se estabelecem por mediação, remete para as relações que se estabelecem no momento presente entre o ser humano e o ambiente físico, num mundo tecnologizado em que o *continuum* natureza e cultura é recolocado. Neste sentido, o capítulo seguinte "estreita" o movimento de aproximação ao domínio da prática e experiência fílmicas por parte de

um sujeito corporizado e com uma situação histórica e culturalmente específicas. Clarificando as estratégias mobilizadas neste estudo para a interpretação crítica da paisagem cinemática, o próximo capítulo sistematiza o posicionamento desse sujeito (autor) reflectido nas escolhas e omissões que definem o seu enquadramento discursivo.

4. INVESTIGAÇÃO GEOGRÁFICA EM CINEMA

Organizado em quatro partes, o presente capítulo tem como objectivo a clarificação dos fundamentos interpretativos que serviram de base para a exploração da nossa problemática de estudo – a paisagem cinemática. Tendo subjacente a discussão teórica e conceptual que se foi desenvolvendo ao longo dos capítulos anteriores, este capítulo reúne os fundamentos mobilizados para intepretação fílmica tendo em conta os contributos de áreas como os Estudos de Cinema, os Estudos Culturais, os Estudos em Cultura Visual, a História de Arte e as Humanidades. A construção de um dispositivo analítico passível de permitir a exploração da paisagem no cinema, agudiza o carácter transdisciplinar da pesquisa, impossibilitando a sua colocação dentro de um único domínio científico pelo recurso ainda a outros domínios como a Biofilosofia ou a Teoria da Ciência. Neste sentido, a tentativa de aprofundamento do diálogo entre geografia e cinema como objectivo geral do presente estudo, força a demolição das fronteiras tanto conceptuais como analíticas erguidas no seio de cada domínio específico. Desde este ponto, que é aquele em que nos preparamos para os desafios levantados pelos diferentes estudos de caso que permitem a aproximação a um conjunto de "geografias impuras" (Gregory, 2000d) alojadas em cada objecto fílmico, a definição de uma tecnologia analítica capaz de propiciar a compreensão de um complexo produto cultural como a paisagem cinemática incorpora a triangulação de elementos da Iconografia como da Semiótica Fílmica. Informado pelas preocupações críticas e revisionistas que caracterizam o movimento contemporâneo de aproximação à paisagem pela Geografia Cultural, tal dispositivo permitirá aprofundar a discussão que revolve em torno das modernas espacialidades e da paisagem como construção cultural e como ideia.

O esforço de diversos autores para compreender e aprofundar o modo como o espaço estrutura as mais diversas representações do mundo, proporcionou as bases teóricas e analíticas para a exploração da problemática que aqui se vem desenhando. A análise sistemática dos seus trabalhos conduziu à definição de um quadro teórico que objectiva o cinema enquanto produto cultural passível de dar a conhecer o papel desempenhado pelas geografias reais e imaginárias na estruturação do quotidiano dos indivíduos e grupos, atendendo às práticas desses indivíduos e grupos e à relação que estabelecem com o ambiente físico. A emergência de uma problemática de análise centrada na paisagem cinemática conduziu à definição de um quadro interpretativo para

a presente investigação, quadro este alicerçado sobre um dispositivo analítico passível de dar resposta à sua questão geradora: a necessidade de compreensão da natureza e do significado da paisagem cinemática enquanto discurso geográfico e enquanto experiência fortemente mediada pelo ambiente físico e suas representações. A aproximação a esta questão levou à definição de um quadro capaz de responder aos imperativos teóricos e conceptuais da pesquisa como aos desafios da interpretação fílmica, e estruturou-se em torno dos objectivos que genericamente enunciamos no capítulo introdutório. Assim, numa primeira parte, começaremos por dar relevo aos aspectos que informaram o desenvolvimento de práticas sócio-culturais tão diversas como a geografia e o cinema, como modo de clarificar o percurso da investigação geográfica em cinema. Depois, passaremos à elucidação do modo como a teoria bakhtiniana informou a construção de um dispositivo analítico mobilizado para o desenvolvimento da investigação geográfica em cinema. Na terceira parte deste capítulo, apresentaremos a relevância da interpretação iconológica para o conjunto da análise, aludindo à importância da individualização do plano de paisagem pelo seu conteúdo simbólico e indiciário. Evidenciando a orientação cronotópica de cada obra, o plano de paisagem funciona como unidade elementar de análise para o estudo da paisagem em cinema. Finalmente, apresentaremos uma síntese dos fundamentos que subjazem a construção do quadro interpretativo, ajustando-os aos imperativos de uma prática itinerante do espaço que se processa com recurso à experiência fílmica.

4.1. O cinema como promotor da releitura e reescrita dos sistemas de signos geográficos

"O modo de aproximação ao mundo actua como uma pré-ontologia que estrutura o modo de observação (...) A percepção é um evento de contacto com múltiplas presenças"
Mike Crang, 2002

Embora aparentemente distanciados, a geografia e o cinema contam com uma fertilização mútua que remonta ao uso de material fílmico por parte de geógrafos e exploradores com o objectivo de descrever e evocar as características factuais das localidades figuradas. Em certo sentido seguindo o percurso da pintura e da fotografia, o cinema vê-se inscrito na própria tradição geográfica, praticamente desde a génese do médium nos finais do século XIX. Inicialmente o cinema era genericamente encarado como uma máquina para gravar e reproduzir movimento, um novo espectáculo que passava pela projecção de imagens num ecrã e que importava inúmeros códigos das artes plásticas e dramáticas. Mas o registo de imagens da "vida real" através da câmara ampliava os desafios deste novo médium, rompendo paralelamente com inúmeras convenções de palco e do teatro. Tomando o lugar do palco, o espaço via-se redimensionado pelos limites do enquadramento de cada imagem surgindo como uma espécie de janela sobre o mundo.[262] As possibilidades técnicas da câmara faziam com que os realizadores se empenhassem na recolha de imagens dos mais diversos cantos do globo, captando vistas panorâmicas e desenvolvendo novas estratégias para o registo do movimento e de diferentes ângulos de visão. Introduzindo no cinema a ideia de *mise-en-scène*, os primeiros amadores de cinema tentavam criar um espectáculo original através da câmara. Filmando cenas que frequentemente se organizavam de acordo com técnicas

[262] Modelando o imaginário geográfico das diferentes audiências, o cinema foi usado desde a sua génese como modo de evocar o sentido de lugar. Para um desenvolvimento da representação de uma paisagem do Árctico sublime no período do cinema mudo consultar o trabalho de Laurel Smith (2002) que explora a relação entre o poder da imagem cinemática e o retratar das identidades culturais através de imagens de localidades distantes e desconhecidas.

teatrais que, tratadas de acordo com as técnicas fílmicas que se iam descobrindo, ampliavam o espectro da ilusão cinemática, estes autores exploravam o médium cientes da sua capacidade de preservar a autenticidade das imagens da "realidade natural".

O desenvolvimento do cinema como meio de expressão mais do que de reprodução coincidiu com a destruição de um "espaço circunscrito" colocado como palco perante a câmara e com a criação de uma história dividida em planos separados que transformava o cinema em muito mais do que a reprodução fotográfica de um acto, pela substituição do palco por um campo de visão (King, 2000). Neste espaço limitado pelo ecrã, diferentes pontos de vista se intercruzavam para apresentar às audiências uma imagem "coerente" e "fidedigna" da realidade retratada. O desenvolvimento de técnicas para colmatar os mecanismos de ligação entre porções de tempo e espaço gravados em cada plano seria responsável por uma quantidade de repetições e distorções intencionalmente efectuadas para a apresentação de diferentes aspectos de uma acção. Com o aperfeiçoamento das técnicas de montagem e variação de planos, a confusão entre um mundo que se movia em frente à câmara e a câmara a movimentar-se no mundo aumentava. A importação de códigos e convenções da pintura para a representação do espaço cinemático marcou decisivamente a evolução inicial da sétima arte dado que, como vimos, isto faria parte do próprio movimento de aculturação ao médium. O aperfeiçoamento dos *tableaux vivants* e a inclusão de sofisticados cenários em *trompe--l'oeil* colocaria a arte cinemática numa verdadeira batalha entre ficção e realidade em que o espaço prófilmico se organizava de acordo com os códigos artísticos sedimentados nos hábitos culturais das audiências. Por isso, teria levado algum tempo à aceitação da representação do mundo ficcional com base em dados visuais captados da "realidade" (King, 2000). Donde, a origem da divisão entre documentário e ficção reportando em grande medida para os primeiros movimentos de acomodação ao médium.

Se a variedade de imagens ou vistas documentais[263] incrementava a impressão de realidade fornecida pelo médium, já a inclusão de imagens deste tipo para os filmes de base ficcional ou dramática obrigaria os realizadores a um esforço de composição de imagens e motivos por forma a que estas se tornassem significativas para as audiências. Jean Epstein e Béla Balázs seriam dos primeiros teóricos do cinema a aludir aos efeitos

[263] Imagens do "mundo real" que representavam os lugares até onde ia sendo possível viajar.

das técnicas cinemáticas na mudança da inter-relação entre as audiências e o mundo representado. De facto, para o primeiro, o aspecto fotogénico dos objectos representados (o seu simbolismo e os valores significantes) aumentava a qualidade moral dos próprios objectos pela reprodução cinemática, sendo efeito das suas variações no espaço e no tempo. Clarificando o papel da imagem como interpretação, Balázs aludia ao carácter subjectivo da lente na sua tarefa de captar elementos da "realidade natural" (cit in Steimatsky, 1995). Não obstante, o filme documentário afirmar-se-ia como retrato rigoroso da realidade iludindo as relações entre um sujeito "observador" e os diferentes objectos "observados" e induzindo nas audiências diversos significados esperados.[264] Alinhando com as ideias e sentimentos do "observador" sobre os factos observados consistentes com uma lógica sócio-cultural estabelecida, as audiências plasmavam os efeitos da realidade retratada pela câmara que exprimia o carácter parcialmente definido das qualidades comunicacionais do cinema. Neste sentido, a composição de imagens consistia numa composição artificial do mundo que ia sendo representado.

A reorganização da realidade pela câmara passava pois por uma recomposição dos personagens e objectos uns em relação aos outros assim como pela estruturação dos conteúdos narrativos em relação a um enquadramento e sequência atribuindo-lhes significado temporal. A consideração do mundo de um ângulo ou ângulos particulares implicava pois a manipulação da perspectiva e foi-se desenvolvendo de acordo com a interpretação e estilização da sua imagem que assentou na sua recriação por meio de diferentes técnicas cinemáticas (King, 2000). E isto acontecia porque a câmara gravava um universo já de si carregado de significados, um mundo pré-preparado e desenvolvido esteticamente que era devolvido às audiências como "realidade natural".[265] E se este mundo do "observador" que era projectado no ecrã ao ser trespassado por princípios estéticos e éticos que em grande medida determinavam a forma e conteúdo das imagens tornava possível a ilusão de um mundo quase de sonho por permitir a transcendência das qualidades superficiais da realidade directa e factual, paralelamente este tornava possível a divulgação de universos simbólicos que tomavam

[264] Diversos filmes implicados com o retratar de identidades culturais distantes e exóticas circulavam nas primeiras décadas do século XX como embaixadores de uma globalização cultural, incrementando o papel institucional do médium. Integrando discursos populares e discursos científicos, estes filmes funcionavam paralelamente como entretenimento e como forma de arte impressionando as audiências com as suas imagens visuais e narrativas e inspirando uma nova categoria: o filme documentário.

[265] Donde a interpenetração entre perspectiva como forma simbólica para o cinema como nova forma simbólica.

conta não só da ficção mas também do documentário. Penetrando a arena cultural das representações "rigorosas" da realidade, o filme documentário era alvo de análise por parte de audiências de tipos variados vindo a constituir-se como objecto de estudo por parte daqueles que se encontravam empenhados com o conhecimento de diferentes culturas e espaços devolvidas ao mundo ocidental pelo olho científico e tecnológico do "observador". Desenhava-se, desde este ponto, a esfera de acção de uma nova voz autoral, uma voz a que se associava a produção do conhecimento científico e do saber "autorizado". O contributo da historiografia fílmica para a Geografia Cultural, passa, desde logo pela elucidação das políticas culturais da representação científica do Outro. Dentro delas, os filmes documentários funcionavam como paisagens imperiais produzidas institucionalmente, como terrenos discursivos que integravam um vasto arquivo com base no qual se trabalhavam as representações de identidades múltiplas por forma a construir as complexas figuras da diversidade, do passado e do presente, do interior e do exterior, da inclusão e da exclusão.

Nas décadas de 1950 e 1960 o uso de filmes documentários como forma de ilustrar e retratar localidades distantes ou exóticas era prática comum entre geógrafos, sendo o cinema perspectivado como uma janela sobre a realidade. A investigação geográfica tendo por base os documentos fílmicos acompanhava um movimento de construção de uma cultura cinemática em que os dados da realidade factual se iam incorporando em filmes de natureza diversa através dos quais os indivíduos se iam conhecendo a si mesmos e aos outros por via indirecta e em que o mundo era cada vez mais mediatizado por ambientes de ecrã. Impregnando-se progressivamente na sociedade ocidental, o "olho cinemático" (Comolli, 1985) activava um impulso nascido da obsessão pela captura rigorosa da realidade, como forma de compensar as imperfeições do olho humano pela sua substituição pelo olho objectivo, rigoroso e científico da câmara (Denzin, 1995).

Integrando tal impulso cinemático, "o desejo pela substituição do olho imperfeito pelas lentes científicas" (Denzin, 1995:24) reflectia as operações de diversos processos ideológicos inter-relacionados, mais centralmente a crença na insuficiência do olho humano para tornar "visível" o mundo com total rigor e eficiência. A crença de que a imagem fotográfica produzida por este médium tornado em novo aparato científico (a câmara e as suas lentes) assentava na ideia de que este poderia mostrar o "real" em toda

a sua verdade e complexidade, suplantando o olho humano como autoridade final sobre o conhecimento. Os usos científicos, sociais e práticos desta tecnologia contaminaram os diversos domínios implicados com a exploração das qualidades visuais dos seus objectos e isto da medicina à criminologia, pelo que a investigação geográfica seria outro dos domínios em que se recorria às imagens "científicas" de território. Embora viessem suplantar o olho humano no que respeita à descrição do espaço, as imagens produzidas pela câmara vinham confirmar e reforçar o código visual definido pelo humanismo o qual colocava a observação no centro do sistema de representações (Comolli, 1985). Isto teve como efeito a substituição de outros sistemas de representação e conhecimento (alicerçados sobre o papel de outros sentidos como o olfacto e o tacto), assegurando o domínio de um código visual intensamente realista que criou a presença fixa do sujeito humano tornando as suas experiências no centro da representação.[266]

Ao deslocar a autoridade do "olho nu", as lentes "científicas" da câmara (e do aparato cinemático) criaram uma superfície de observação que tornou o espectador numa presença invisível dentro daquilo que estava a ser visto (Denzin, 1995). Ao criar um lugar invisível para o espectador, a superfície produzida pela câmara tornava os observadores em *voyeurs*, pois além de reproduzir a superfície de observação do olho favorecia a entrada do espectador na realidade retratada através do olho invisível das lentes da câmara. Através da imagem da câmara, o observador passou a observar as observações de outros, codificando tais observações de acordo com o novo critério do realismo científico.[267] Centrando o seu objecto dentro de um enquadramento, esta

[266] Dentro deste processo, a catalogação e hierarquização de identidades culturais foi consentânea como a sua fixação a espaços e tempos particulares reclamados como autênticos. A fixação de identidades em categorias espácio-temporais associava-se à tentativa de definição de identidades originais como modo de resolução do encontro como o Outro num contexto em que o incremento das culturas de viagem desafiava continuamente as fronteiras da diferença. Implicadas com um sistema binário de conceptualização que enfatizava os contrastes entre modernidade e tradição, as culturas de viagem detinham a complexa tarefa de realinhamento das fronteiras entre alteridade e mesmidade como fundação dos extensivos movimentos de mapeamento e inscrição espacial.

[267] Como doutrina assente na ideia de que a ciência descreve correctamente o mundo natural, o realismo científico deve antes ser compreendido como filosofia que entronca no desejo de alcançar uma visão rigorosa da realidade através do metodologias científicas. Esta formulação é em si mesma problemática dado estar implicada com políticas de representação que têm variado através do tempo. A discussão do realismo científico revolve em torno da constatação da imperfeição do conhecimento na sua tentativa de compreensão dos fenómenos bem como na manutenção da existência de um mundo interior (uma mente independente) que se desenvolve à parte da "realidade natural" com base no qual podemos assegurar objectivamente informação descritiva e explicativa sobre essa mesma realidade. Alicerçado sobre este realismo metafísico, o realismo filosófico funcionou como doutrina

superfície espectatorial reproduzia a ideologia do sujeito humanista e o carácter "irrefutável" da sua presença, trazendo o observador para a imagem com uma imediatez e com uma proximidade que permitiam um dado envolvimento com os detalhes da realidade factual acompanhando o movimento no tempo e no espaço. Profundamente nutrida por uma cultura cinemática, a equação epistemológica responsável pela conversão do conhecimento humano em percepção visual envolveu a exclusão do sujeito auto-consciente do processo de conhecimento (Denzin, 1995). Descorando o envolvimento progressivo com o mundo do sujeito Outro, tornado objecto visual para estudo, o sujeito conhecedor, o observador-intérprete implicado com a equação ver-conhecer, robustece-se, com os registos mecânicos da percepção visual investidos do poder da verdade sobre a realidade dos factos e do mundo.

Integrando tal superfície espectatorial de observação, a investigação geográfica em cinema integrava um "duplo desejo reflectivo de ver e ser visto" (Metz, 1982:45). Paralelamente visual e narrativo, este desejo articulava a versão do *self* reflectivo que se vê a si mesmo através dos jogos de espelhos que a teoria psicanalítica se dedicou a expor. A apresentação do *self* através deste jogo de reflexos que lhe reenviam sentimentos e ideais e que determinam a sua relação com o Outro incorporou a superfície cinemática de observação que colocou o ecrã como espelho central donde emanam os reflexos para serem interiorizados. Acomodado na imaginação do espectador, este *self* reflectido (Denzin, 1995) reenvia-lhe as suas fantasias relativamente ao Outro objectificado, pelo que esta superfície reflectiva de observação

---

geral para a ciência modernista como projecto que deriva da crença no domínio da existência mental independente como meio de acesso privilegiado para a compreensão de uma realidade objectiva. Como doutrina assente na ideia de que o mundo real é conforme o descreve e explica a ciência, o realismo científico explora entidades teóricas como modo de sustentar construções forjadas no quadro de uma particular experiência histórica. Aquilo que importa salientar é pois o facto de que subjacente ao realismo científico está um realismo metafísico implicado com a crença na realidade objectiva das entidades e dos fenómenos. Tal ontologia da objectificação, a colocação "das coisas" como reais, assenta, segundo Nicholas Rescher (2000), no compromisso com a ideia de substancialidade das entidades (a unidade do ser com uma identidade própria estabelecida), como com a ideia de fisicalidade ou realidade dos fenómenos (a localização de entidades concretas dentro de uma lógica espácio-temporal). Mas assenta ainda na ideia de acessibilidade, na manutenção de uma comunidade partilhada de acesso aos dados de investigação, como na ideia de autonomia ou independência da "matéria" em relação à mente (como algo que os observadores encontram e não que criam ou constroem). Deste modo, a ideia de "coisa real" entroncada numa ontologia e epistemologia que as Ciênicas Naturais radicalizaram, entrou nos nossos esquemas conceptuais até ao ponto em que pensamos as entidades existentes como detendo uma identidade autónoma, uma natureza e um modo de comportamento independentes do sistema de representação que medeia as nossas percepções das mesmas. Neste sentido a questão da objectividade é crucial para o realismo científico e a ideia de "facto objectivo" tem implícito o reconhecimento do trabalho da mente como independente desse facto exterior e concreto (a autonomia ontológica das coisas dadas).

veio a estruturar os prazeres de ver e ser visto dos diferentes sujeitos. Incrementando o prazer e o desejo da visualização do Outro, a estruturação da superfície espectatorial de observação passou desde muito cedo pela narrativização da representação cinemática, pela incorporação do Outro objectificado numa história ou sistema discursivo. Por isso a superfície de observação plasmada para a investigação geográfica foi desde muito cedo uma superfície reflectiva e narrativizada ainda que assentando essencialmente sobre o filme documentário. Isto porque a própria narrativização da superfície cinemática de observação respondia à introdução nas novas sociedades industriais de uma nova forma de efabulação visual e oral (Turner, 2000). Unificando as audiências pelo reforçar de valores-chave culturais, este novo modo de contar histórias ritualizava mitos e sonhos populares assim como lendas seculares ou aspectos da vida quotidiana ajudando a dar sentido às novas formas de experiência.

Nutrindo as políticas quotidianas da emocionalidade e dos sentimentos que modelam a experiência, esta superfície reflectiva e narratológica, posta em campo pelo cinema como evento e como instituição, foi plasmada pelo documentário que pelo seu carácter "científico" e "descomprometido" camuflava enredos com especificidades de género e raça e de pendor visualmente hegemónico. Mais, a progressiva cinematização das sociedades transformava o espaço e a realidade tal como iam sendo visualmente experimentados, tornando-se um e outro numa produção social de palco e de espectáculo. As experiências quotidianas de indivíduos e grupos iam sendo narrativizadas através de documentários que enfatizavam a ideia de paisagens culturais coerentes.[268] A proliferação desta superfície espectatorial fomentava paralelamente a produção de um imaginário cinemático que ia circulando pelas culturas privadas e populares e contaminando o conjunto das descrições "científicas" de espaço. Tal imaginário visual, narrativo e estético, que privilegiava a integração das experiências ancoradas nas identidades culturais de classe, género e raça em metanarrativas organizadas de acordo com um princípio meio e fim, criava o espectador aos seus próprios olhos criando o que o olho do espectador podia ver. Enraizadas na imaginação

[268] Não podemos esquecer que as convenções da narrativa tradicional que o cinema plasmou enfatizam a procura de origens e essências por forma a estabelecer categorias e identidades fixas. O retratar de paisagens culturais coerentes pelo cinema deve por isso entender-se dentro de um contexto em que a preocupação com a diversidade cultural assentava em categorias culturais da diferença construídas predominantemente com base em oposições binárias que suportaram um discurso evolucionista da progressão do primitivo para o moderno.

cinemática, tais histórias ou modos de contar histórias, tornaram-se nos grandes mitos que viriam a mediar as relações entre os indivíduos nas sociedades cinemáticas (Turner, 2000).

Na década de 1980, a investigação geográfica em cinema começa a constituir-se como campo de estudos preocupado com o desenvolvimento de uma perspectiva crítica do uso de filmes enquanto retrato rigoroso do mundo, dos lugares e das pessoas nos lugares. Questionava-se a perspectiva do cinema enquanto janela sobre a realidade, pondo-se em causa o uso do filme documentário enquanto descrição objectiva do espaço. A preocupação dos geógrafos debruçados sobre as relações entre o cinema e a geografia associava-se a questões emergentes no seio dos Estudos de Cinema e dos Média, e ecoava vozes provenientes de diversas disciplinas dentro das Ciências Sociais, nomeadamente a Antropologia, que questionavam o lugar do filme documentário como descrição objectiva da realidade.[269] Acusava-se a diluição ou um esbatimento de fronteiras entre o filme documentário e o filme de ficção, e chamava-se à atenção para a necessidade de encarar o filme no seu conjunto como representação.

Na verdade, com o desenvolvimento do cinema enquanto indústria cultural, o objectivo de produzir filmes capazes de funcionar como meio de entretenimento aumentava e influenciava cada vez mais a realização tanto dos filmes de ficção como dos filmes documentário. Nuns como noutros, a evocação de um sentido de lugar e a exploração das qualidades estéticas da paisagem surgiam de forma recorrente como elementos apelativos para a fixação das audiências, implicando a produção das mais diversas representações da "realidade". Especificamente, no filme documentário, aquilo que se denunciava era o nível de objectividade factual que lhe era tradicionalmente associada, a qual era construída no quadro do realismo narrativo que estruturava cada filme. Por seu turno, o nível de realismo objectivo proposto pelo filme documentário era supostamente construído ao longo do processo de realização do filme, dando a ideia de que o retrato factual produzido durante o processo de criação da narrativa não era alvo de manipulação. Não obstante, as preocupações com o realismo narrativo faziam com que os realizadores recorressem a convenções narrativas que aumentavam o pendor subjectivo dos fenómenos descritos, dos retratos de natureza e dos lugares

[269] O questionar do realismo estético e a dissolução da construção dicotómica realidade/representação constituem dois dos elementos cruciais através dos quais se produziu a reavaliação deste género fílmico e desta categoria de representação.

representados. Questionava-se assim, o pendor objectivo deste tipo de filmes e o seu uso para efeitos de investigação e educativos. Enfatizava-se o seu carácter ficcional por serem fundados "mais na criação do realismo narrativo do que na representação factual" (Kennedy e Lukinbeal, 1997:40). Chamava-se ainda à atenção para o facto de que os filmes são sempre construídos de acordo com um ponto de vista específico, de acordo com a perspectiva do seu criador. Alertava-se, portanto, para os níveis de subjectividade introduzidos pela perspectiva do realizador (e pelo seu quadro cultural) no processo de construção de um filme, salientando-se que estes condicionam a forma de retratar os lugares pelo modo como interferem no acto de seleccionar aspectos específicos da realidade factual.

Interferindo na produção de mensagens particulares sobre os lugares, a perspectiva do autor do filme viria a condicionar o modo como as audiências percebem o espaço retratado. Paralelamente, chamava-se à atenção para o potencial descritivo de inúmeros filmes de ficção e para a sua capacidade de construir sentidos para lugares. Apelava-se à riqueza do conteúdo objectivo de muitos destes filmes e à sua capacidade de retratar os lugares e os indivíduos nos lugares.[270] A forte tradição geográfica de estudo e interpretação da paisagem potenciava este tipo de análises que veio a expandir-se ao cinema de ficção no seu conjunto. A manipulação da paisagem através de diversas técnicas cinemáticas com o objectivo de produzir uma determinada imagem de lugar tornou-se técnica recorrente em cinema, suscitando a preocupação dos geógrafos. Deste modo, introduzia-se o estudo do objecto fílmico em toda a sua diversidade nos domínios da investigação geográfica. O quadro crítico emergente destas novas posturas veio a proporcionar um redimensionamento do cinema enquanto objecto de investigação geográfica.

Implicados como a tarefa de mostrar como o cinema, enquanto janela sobre a realidade geográfica, encobre a natureza do filme como representação subjectiva e parcial do mundo, os geógrafos chamam à atenção para o modo como cada filme denota sempre o ponto de vista do realizador animado pelas expectativas das audiências (Kennedy e Lukinbeal, 1997). Investiga-se o modo como as técnicas de produção dos filmes, os personagens, o trabalho da luz e do som, o uso de certos ângulos, o ritmo e a

[270] Diversos filmes do neo-realismo italiano, por exemplo, afiguram-se como documentos riquíssimos para a exploração das relações do indivíduos com o espaço e da construção social do espaço e da paisagem.

sequência das imagens, assim como o modo como os filmes são editados, são organizados por forma a produzir uma determinada representação do mundo. Indaga-se pois o modo como cada filme é percorrido de significados geográficos, os quais são mobilizados para reproduzir ou desafiar representações colectivas e estereotipadas sobre os lugares. E isto, assumindo-se que cada filme enfatiza sempre um determinado "olhar" sobre o espaço. Atendendo às qualidades miméticas do próprio médium radicadas no efeito de verosimilhança assim como ao desenvolvimento dos modos convencionais de representação e da narrativa linear, os geógrafos analisam como esse "olhar" cinemático é frequentemente tido como descrição fidedigna da realidade, informando o observador do conteúdo geográfico do filme. Apesar de ainda ser um campo relativamente negligenciado, a investigação geográfica em cinema desenvolvida nas últimas décadas vem desafiar o próprio modo como percebemos os lugares através do cinema, propondo uma perspectiva crítica relativamente ao conteúdo geográfico do filme e potenciando o questionar das descrições ou retratos estereotipados do mundo e dos lugares representados.

O redimensionamento do cinema enquanto campo de análise resulta da evolução dos sistemas de pensamento transdisciplinar e da dinâmica produzida pelo *cultural turn* em Geografia Humana. Este movimento de redimensionamento do cinema como campo de análise geográfica prende-se com a necessidade de compreender o papel da cultura nos modos de perceber e organizar o espaço, na sequência da revisão da teoria cultural operada na últimas décadas. Tal movimento surge na sequência dos trabalhos desenvolvidos por autores como Peter Jackson, Doreen Massey e Denis Cosgrove, preocupados com a análise da produção e reprodução de significados de lugar através de diferentes produtos culturais. A ênfase nos diferentes produtos culturais no modo como estes representam lugares, encontra-se associada à tentativa de compreensão dos significados produzidos e reproduzidos pelas mais variadas formas culturais. Aquilo que preocupava estes geógrafos era a tentativa de compreensão de como se definiam as representações dos lugares e as representações dos indivíduos nos lugares em produtos culturais tão diversas como a poesia ou a pintura, a música e o cinema. Respondia-se, deste modo, ao apelo de geógrafos como Yi-Fu Tuan (1975) que enfatizavam a necessidade de se reconhecer o poder da linguagem e das imagens na criação dos lugares e ecoavam-se vozes anteriores que alertavam para a necessidade de analisar o

papel da imaginação e da memória, assim como da experiência pessoal na construção dos lugares e da imagem dos lugares (Lowenthal, 1961). Este apelo remetia para preocupações que desde muito cedo se tornaram manifestas em Geografia.[271]

Entendido como artefacto cultural, o cinema afigurava-se como vasto campo de análise em Geografia Humana. Redimensionado enquanto produto cultural, o cinema nas suas formas mais variadas ajudaria a compreender o papel da memória e da imaginação geográfica na criação das imagens dos lugares e na construção das paisagens culturais. Veiculando significados sobre lugares e sobre a relação dos indivíduos com os lugares, o cinema vê-se reconfigurado como campo de análise, proporcionando a compreensão de como os indivíduos percebem e representam o espaço, das relações emotivas que associam as pessoas aos lugares, dos valores, da moral, da ideologia e da ética que subjaz cada construção do espaço em cada período e em cada contexto sócio-cultural (Kennedy e Lukinbeal, 1997). Definiam-se assim as temáticas e um quadro de problemáticas de análise para um recentemente criado campo de estudos. Definia-se, de igual modo, um novo domínio que ampliava os desafios da Geografia Cultural contemporânea e da Geografia Humana em geral. O estudo do cinema respondia à necessidade de revelar os significados latentes envolvidos na produção e na realização de filmes permitindo a compreensão de como esses significados são consumidos pelas audiências. A análise desses processos proporciona a compreensão do papel do cinema no que respeita ao reforçar ou ao pôr em causa a relação dos indivíduos com os lugares, clarificando o poder de interpenetração de geografias "reais" e de geografias míticas na construção da realidade factual e da acção humana. Através dessa análise, a Geografia do Cinema proporciona uma perspectiva crítica sobre as políticas culturais subjacentes à construção de um filme e à sua estruturação enquanto janela sobre a realidade geográfica.

A ênfase no cinema como campo de análise e na representação do espaço, lugar e paisagem como problemáticas de investigação, veio consolidar o conjunto das abordagens de pendor transdisciplinar que marcaram os desenvolvimentos recentes em Geografia Humana. Ao abrir a Geografia Humana para os Estudos em Cinema, a

[271] Na década de 1940, John Wright salientava a necessidade de que os geógrafos se debruçassem sobre a expressão das concepções geográficas em literatura e em arte, por forma a compreender o papel da imaginação e o seu "lugar" na produção do conhecimento geográfico.

investigação geográfica em cinema vinha pôr em diálogo áreas científicas que se encontravam bastante distanciadas, contribuindo para o movimento de aproximação entre as Ciências Sociais, as Humanidades e as Artes. Em sentido lato, a Geografia do Cinema explora o modo como os filmes podem ser usados para elucidar conceitos e problemáticas tratados actualmente em Geografia Humana. Este domínio científico não se constitui com base num inventário descritivo dos retratos de espaço proporcionados por cada filme ou pelo levantamento das salas de cinema e áreas geográficas destinadas à projecção de filmes para consumo. Estas constituem as dimensões mais visíveis de um complexo fenómeno que objectiva o filme como artefacto cultural estruturante das mais diversas práticas quotidianas de indivíduos e grupos nas sociedades contemporâneas.[272] Perspectivado como elemento activo dos circuitos económicos nestas sociedades, o cinema enquanto fenómeno e experiência extravasa largamente os limites das salas de projecção. É sabido que hoje, uma parte significativa dessa experiência já não é pública e pontual, informando as práticas quotidianas privadas dos indivíduos e entrando no domínio do consumo doméstico.

O âmbito das abordagens ao cinema por geógrafos prende-se ainda com uma tentativa de mostrar como os filmes podem potenciar ou subverter o nosso conhecimento dos lugares. Como salienta Nicholson (1991:29), "para muitos de nós a percepção geográfica do lugar, da relação com o nosso meio envolvente e com o mundo é, em grande medida condicionada pelos filmes". Tendo impacto sobre o modo como conhecemos e percebemos o espaço, o cinema é trespassado por significados geográficos. Não obstante, cada filme é sempre um retrato subjectivo e parcial da realidade física que representa. A exploração do cinema como campo de investigação geográfica permite, portanto, aprofundar o seu papel no que respeita à revelação e evocação de lugares específicos. Através dele, exploram-se os mecanismos de atribuição do sentido de lugar prevalecentes em cada período e em cada contexto

[272] Criando a ilusão de viajar no espaço como no tempo, o acto de assistir a um filme (a imagem em movimento) constitui uma das experiências mais complexas postas em jogo na realidade quotidiana dos indivíduos e grupos. Se o cinema não funciona simplesmente como janela sobre a realidade este abre uma janela para novos domínios da experiência, comprimindo a distância e fornecendo a possibilidade de brincar com o tempo e com o espaço. Mas o filme gerou ainda novos padrões espácio-temporais que afectaram profundamente a vivência dos sujeitos. Captando o imaginário colectivo, os novos ritmos de tempo e movimento e o rearranjo e remapeamento espacial produzidos pelo cinema constituem tecnologias cruciais de reorganização da experiência e contribuíram para o desenvolvimento de um novo sistema perceptivo e emotivo que preparou terreno para o desenvolvimento do sujeito itinerante e múltiplo da sobremodernidade.

cultural, analisando-se o modo como se procedeu à fixação de características espaciais determinadas e respectiva relação com aspectos associados à construção e perpetuação de identidades, às mais diversas escalas.

Em sentido mais restrito, e tendo em conta a diversidade de abordagens definidas por diferentes autores, a investigação geográfica em cinema recai sobre a análise do filme como artefacto cultural que interfere na produção do espaço reflectindo relações específicas entre o ser humano e o ambiente físico assim como estruturas sociais e ideologias (Zonn, 1984; Gold, 1985; Lukinbeal, Kennedy, 1993); sobre as representações culturais de natureza, lugar e paisagem no cinema (Gandy, 1996, 2001); sobre o efeito da indústria cinematográfica e da produção de filmes no desenvolvimento económico e na promoção de regiões e lugares (Holloway e Millington, 1999); sobre os aspectos geopolíticos dos filmes (Jenkins, 1990; Godfrey, 1993, Klaus, 2004) ou ainda sobre a análise do efeito das forças hegemónicas e contra-hegemónicas na representação dos lugares (Rose, 1994; Macdonald, 1994). Deste modo, reflectindo uma ênfase particular em perspectivas teóricas e metodológicas específicas, a investigação neste domínio varia consideravelmente. Por exemplo, as análises de pendor mais sociológico definem um conjunto de abordagens debruçado sobre aspectos como o papel do filme na produção e reprodução de valores dos grupos dominantes (Burgess e Gold, 1985), enquanto que as análises de pendor cognitivista definem abordagens mais debruçadas sobre aspectos como o papel do cinema enquanto mediador das relações entre os indivíduos e o ambiente (Aitken, 1991).

Enquanto sintoma das grandes alterações verificadas no seio da Geografia Humana, o estudo do cinema por geógrafos reflecte duas grandes tendências; o desenvolvimento das abordagens humanistas e dos Estudos da Paisagem, por um lado e, por outro lado, o desenvolvimento das teorias sociais e culturais. Os primeiros têm como problemáticas de análise as representações de paisagem e o significado dos lugares nos filmes, pelo que as aproximações metodológicas manifestam um pendor mais interpretativo, estando mais associadas às Humanidades, História de Arte, Crítica Literária, e Estética. Os segundos centram as problemáticas de análise nas políticas sócio-culturais subjacentes a cada filme, analisando relações de subordinação e domínio que trespassam a construção do significado fílmico, pelo que as aproximações metodológicas estão mais associadas à Sociologia e aos métodos de análise qualitativa. Christina Kennedy e Christopher

Lukinbeal (1997) enfatizam esta natureza bipolar da investigação geográfica em cinema desenvolvida nas últimas décadas, acusando a necessidade de erosão dos quadros teóricos e metodológicos bipolares. Não obstante, uma análise sustentada das abordagens recentes de diferentes autores revela que, mais do que "a naturalização de ideologias baseadas numa racionalidade bipolar" (Kennedy e Lukinbeal, 1997) entroncada nestas duas grandes tendências, a diferença de aproximações objectiva, isso sim, o carácter eminentemente holístico do conjunto da investigação neste domínio.

Permitindo a definição de problemáticas de análise debruçadas sobre aspectos específicos decorrentes da exploração do espaço em diversos documentos fílmicos e, paralelamente, possibilitando o recurso a metodologias de investigação de natureza diversa, estas duas grandes tendências apenas iludem o carácter plural do próprio domínio de investigação, iludindo ao mesmo tempo, o diálogo subterrâneo que percorre as abordagens dos diversos autores o qual se funda no respeito pelos seus perfis bio-científicos. Definindo a postura autoral do investigador (a sensibilidade e posicionamento perante uma problemática de investigação) e a sua relação com o objecto fílmico (enquanto parte das audiências e intérprete-criador), os perfis biocientíficos definem o posicionamento do investigador em torno daquelas duas grandes tendências e não dentro delas. Estruturadas as problemáticas em torno dessas tendências de investigação, a interpenetração dos diferentes quadros teórico-práticos, funda um domínio de investigação cuja riqueza advém, antes de mais, do aprofundamento do diálogo intra-disciplinar, dentro de uma área cuja vitalidade radica na própria porosidade transdisciplinar.

Interrogando os regimes de realismo valorizados pela cultura moderna, a investigação geográfica em cinema interpela hoje a própria formação da narrativa cinemática e desafia a autoridade da superfície espectatorial da câmara no que respeita à produção da verdade sobre os lugares e sobre o mundo.[273] Rompendo a autoridade do naturalismo, esta encontra-se empenhada na tarefa de recolocação do sujeito empurrando o "observador" para os espaços em que a realidade é socialmente construída. Desafiando a ideia de que o espaço está sob controlo de uma superfície de observação (panóptica e *voyeurística*) que é objectiva porque nada pode escapar ao seu

[273] O trabalho de recolecção de imagens em movimento e de construção de narrativas fílmicas por vídeo-amadores é talvez o exemplo limite deste processo.

olho neutro e empenhado com a restituição da verdade, a interpretação crítica de filmes desenvolvida nas últimas décadas por geógrafos descobre as estratégias do cinema realista clássico no que respeita à produção do espaço como actividade sócio-cultural profundamente subjectiva e ideológica. O indagar das verdades parciais e das versões particulares de realidade inscritas numa dada representação cinemática encontra-se por isso associado à tentativa de clarificação do trabalho do cinema como produção textual e ideológica que incorpora níveis diversos de poder e conhecimento que contaminam diferentes espacialidades. Questionando as versões de realismo cinemático etnográfico, a investigação geográfica em cinema desvela os códigos e convenções que permeiam o cinema tradicional que é organizado em torno de um conjunto específico de assumpções epistemológicas relativamente às ideias de verdade e rigor sobre a descrição e o conhecimento do espaço.

Interpelando os textos cinemáticos que implementam "uma versão de realismo positivo associada à teoria da realidade da câmara" (Denzin, 1995:35), os geógrafos debruçam-se criticamente sobre uma teoria da realidade responsável pela crença de que o rigor e a verdade se encontram em relação directa com a proximidade ao evento ou objecto gravado. Uma teoria do realismo que assenta na presumível falibilidade da memoria humana, que assume que o olho científico da câmara restaura a realidade para o observador treinado na interpretação dos dados gravados de forma bastante mais credível do que aqueles que advém do olho nu do observador. Tal teoria, que em grande medida governa o nosso quotidiano e sobre a qual assenta grande parte da produção do conhecimento geográfico oficializado, descora frequentemente o facto de que qualquer reconstrução se encontra inevitavelmente sujeita ao erro e à distorção assumindo que os significados de um evento devem ser sempre medidos de acordo com a sua representação "original". O evento registado filmicamente, o evento "original", torna-se pois um elemento que pode ser copiado infinitamente, descrito e interpretado.

A preocupação com o "real" e sua representação torna-se neste quadro aspecto central da análise geográfica. Mais, ao equacionar o conhecimento com a representação visual, aquela teoria exclui o sujeito actuante do texto interpretativo. Baseado nas inclinações interpretativas do investigador, este texto turva o próprio carácter da sua produção como processo construído dramaturgicamente durante o percurso interpretativo por forma a corroborar determinadas evidências. Isto, porque as

abordagens tradicionais ao objecto fílmico por geógrafos, ao assumirem uma teoria do realismo cinemático em que os factos eram retirados do mundo social por forma a revelar as suas estruturas essenciais de significado através de uma cuidadosa historiografia naturalista, encontravam-se implicadas com a crença no poder "científico" da câmara para restituir a imagem do mundo e dos fenómenos. Definindo uma particular epistemologia da verdade, o cinema representava o culminar das tecnologias de produção do real, descorando-se o modo como no decurso desta produção se distorcem e criam as realidades analisadas. Mas criou-se ainda um espectador implicado com os poderes sedutores de uma superfície de observação que subjugou o olho humano e a visão aos critérios do realismo e da imagem realista. Subjugada aos critérios do realismo (cinemático), a experiência de lugar é plasmada para o sujeito tendo em conta a hegemonia do olho da câmara, da superfície de visualização e do texto narrativo que contém e explica o que é visto.

Entretecidos numa mesma teia cultural, imaginário geográfico e imaginário cinemático nutrem-se mutuamente num movimento de consolidação de uma superfície espectatorial que anima uma epistemologia da verdade que urge superar. Interpenetrando-se subtilmente, geografias "puras ou oficiais" e geografias "impuras ou não oficiais" (Gregory, 2000d) nutrem uma cultura visual dentro da qual observador e observado configuram os dois lados de uma teoria realista que se auto-legitima pelo poder social das imagens assim como pela narrativização do quotidiano e pela espectacularização da vida privada. Como forma de conhecimento comum e como disciplina científica, a geografia coloniza a cultura visual sendo por ela retroactivamente informada. Levantando inúmeros problemas para a investigação geográfica, o envolvimento da geografia com o cinema força a revisão das nossas relações com os espaços que habitamos. Isto porque se a geografia espelha em grande medida uma ordem epistémica que as tecnologias da visão e da percepção vieram reforçar, também o mundo de representações que circula por acção destas mesmas tecnologias reflecte uma linguagem cartográfica e topográfica que o cinema plasmou como elemento estruturante na organização de um sistema significante que responde aos reptos das modernas culturas da viagem e do movimento.[274]

[274] Modelando o espaço enquadrado da representação, as espacialidades do observador integram um complexo processo de mapeamento do espaço potenciado na modernidade pela tecnologia cinemática. As culturas visual, do movimento e da viagem

Como forma de dar ordem ao mundo "conhecido", a linguagem geográfica funcionou como fonte de autoridade para as representações do mundo durante o período moderno definindo as relações entre os indivíduos e os lugares. Questionadas na actualidade, as práticas significantes da ciência geográfica revelam-se insuficientes para dar conta de questões fundamentais de inclusão e exclusão, de pertença e identidade, do corpo e do sujeito. Por isso autoras como Irit Rogoff (2000) consideram a Geografia como uma linguagem em crise, que tem sido incapaz de responder aos reptos de um "sujeito em formação" que se afasta dos dispositivos intelectuais e dos modelos de análise lançados pelas modernas epistemologias. Neste sentido, a investigação geográfica em cinema tenta dar conta de um universo extensivo e não mapeado que é o da deslocação dos sujeitos, desestabilizando as narrativas colectivas e as linguagens de significação responsáveis pela "pontiliniarização do sujeito" (Doel, 1999), pela sua alocação a pontos ou posições únicas e fixas. Implicada com quadros epistémicos emergentes que enfatizam a diferença mais do que a verdade universal, a investigação geográfica em cinema tal como a concebemos objectiva o contacto entre as geografias diferenciais que informam ao mesmo tempo as práticas quotidianas e os imaginários culturais.

Tentando romper com o abismo formal que isola de um lado o conhecimento geográfico oficial e de outro lado o conhecimento geográfico não oficial, a investigação geográfica em cinema indaga o modo como estes dois tipos de conhecimento contribuem para a construção de um sujeito em formação. Um sujeito que longe de ser coerente e unificado reclama a sua autoridade de representação nas práticas sociais institucionalizadas auto-constitutivas. Afastando-se da autorização transcendental da interpretação proporcionada por uma ontologia de base que legitimou a epistemologia ocidental e toda uma doutrina de representação, o sujeito em formação interpela a "colocação" do mundo dentro dos espaços imaginários da modernidade racional. Explorando novas alegorias passíveis de romper com uma ontologia do sujeito que

---

funcionam como vectores essenciais deste processo e, dentro deles, os mecanismos de "deriva urbana" potenciaram o ímpeto geopsíquico da experiência individual dos espaços da subjectividade que rompeu o trabalho totalizador das espacialidades estáveis, uniformes e contínuas. Os situacionistas franceses foram dos primeiros a chamar à atenção para a importância das estratégias de mapeamento decorrentes do carácter pessoal e fragmentar da experiência urbana. O movimento estético do Situacionismo ocupou-se da deriva urbana pela sua associação a formas alternativas de habitar a cidade e o espaço através do poder imaginativo do mapeamento pessoal. A deriva urbana e a paisagem cinemática configuram duas estratégias de mapeamento do espaço resultantes de uma profunda transformação na experiência do ambiente físico.

nutriu metanarrativas classistas, raciais e patriarcais em que a relacionalidade social é perspectivada de acordo com mecanismos hierárquicos e identitários dominantes, o sujeito em formação indaga o espaço como entidade semiótico-material (Haraway, 2004:67), como núcleo de conhecimento que é parte activa de um aparato de produção corporal.

Afastando-se da determinação lapidar daquilo que conta como conhecimento objectivo numa conjuntura histórica particular, a definição do espaço como entidade semiótico-material coloca o espaço e o sujeito numa cadeia ininterrupta de interferências em que corpo biológico, substracto orgânico e inorgânico, tecnologias e linguagem se interceptam para a produção de produtos culturais, metáforas e narrativas que informam um sem número de teorias corporizadas. Desde este ponto, a investigação é perspectivada como parte da experiência do mundo, como "processo semiótico" (Lauretis, 1984) em que o espaço directa ou indirectamente percebido por um corpo funciona como nódulo generativo de uma semiótica material dentro da qual o carácter artefactual da natureza decorre da mútua implosão do social e do técnico. Como "parte activa do aparato de produção corporal" (Haraway, 2004:67), o objecto de conhecimento longe de ser uma categoria única e circunscrita (o espaço, por exemplo), configura-se pelo carácter fluido da sua manifestação para além das categorias dentro das quais se tem tentado colocar artificialmente as "entidades científicas" para estudo.

No caso específico desta pesquisa, a individualização de um núcleo de conhecimento processa-se desde uma consideração do espaço como entidade semiótico-material, à perspectivação da paisagem como constructo-chave que sintetiza uma particular experiência de lugar a que associamos a ideia de natureza como "co-construção entre humanos e não humanos" (Haraway, 2004:66). E se, através deste estudo, a construção do sujeito se experimenta com recurso a práticas e linguagens de aproximação a uma problemática que define uma muito particular relação com o mundo (a da sua autora e daqueles que contribuíram para a validação sócio-cultural da problemática da paisagem no cinema), esta resulta precisamente de tal posicionamento de acordo com o qual uma infinidade de actores e actuantes partilham connosco a produção da narrativa colectiva da vida (Latour, 2003). Reflectindo uma condição de contemporaneidade em que a experiência da ruptura de uma ordem de conhecimento reflecte múltiplas experiências de ruptura dos sujeitos, esta investigação reclama a

corporização da teoria como modo de reclamar a produção de narrativas colectivas pela ênfase na "artefactualidade da natureza (...) que, como lugar comum e como cultura pública, tem inúmeras casas com inúmeros habitantes que podem reconfigurar a terra" (Harway, 2004:66-68).

Desde este ponto, em que se participa de um movimento de recolocação da cultura da ciência perspectivada como produção cultural partilhada por inúmeros actores e actuantes (humanos e não humanos), a teoria deixa de considerar-se como matéria distante do corpo vivenciado. E isto, para se explorar aquilo que Donna Haraway (2004) designa por um "artefactualismo diferencial", uma tecnologia generativa do conhecimento em que "os raios de cada instrumento óptico difractem em vez de reflectirem". Aquilo que se persegue é pois a acção destes raios difractivos que compõem padrões de interferência e não imagens reflectivas. O poder metafórico das palavras de Haraway sugere as necessidades transformativas do sujeito em formação implicado na construção de uma relacionalidade crítica e desconstrutiva, para o alcançar de uma racionalidade difractiva passível de suplantar a racionalidade reflectiva que marcou os posicionamentos prévios dominantes das metanarrativas ocidentais modernas. Dentro delas, o discurso moralizante da Geografia e da ciência locativa com base no qual os fantasmas de pertença e as políticas identitárias levantam sérias questões para a reorganização de um mundo pós-colonial, pós-industrial e pós-comunista, é alvo de profunda revisão. O esforço de definir uma posicionalidade em vez da "segurança" de ter uma posição, torna-se pois o foco da cultura científica implicada com a tarefa de substituição da terminologia de reprodução por uma terminologia generativa que persegue aquilo que é contestável e que é reclamado por diferentes grupos que não são fixados por uma diferença "original".

Quando nos debruçamos com base numa relacionalidade crítica e desconstrutiva sobre um conjunto de documentos fílmicos como modo de aceder à problemática da paisagem no cinema, perseguimos pois os silêncios e as distorções plasmados de uma ordem de conhecimento do mundo tornada dominante. Silêncios e distorções que se encontram alojados em incontáveis conjuntos de geografias impuras tornadas manifestas pela acção da arte e das tecnologias. Mas esta prática de racionalidade difractiva orientada para o desvio dos raios luminosos que infundem de uma superioridade transcendental as verdades dogmáticas do sujeito pós-iluminista, orienta-

se também para a tentativa de resolução de uma crise generalizada que é a da inabilidade de representação de qualquer forma estável de conhecimento geográfico. E isto, como parte de uma problemática que se tenta conceptualizar com base no estudo da paisagem no cinema. Assim, o estudo das representações de natureza, espaço e lugar pela exploração do trabalho paisagem cinemática, funciona como meio de repensar a relacionalidade social numa natureza artefactual (profundamente tecnologizada) em que as produções do corpo tentam distanciar-se da produção instrumental dos recursos e de uma geometria e óptica do poder e do desejo condenada pelo domínio hierárquico de um saber descorporizado legitimado pelas modernas epistemologias e pela tecnociência.

Revelando formas específicas de mediação das condições materiais dos sujeitos e os quadros relacionais entre humanos e não humanos mais ou menos esteticizados de acordo com o género fílmico ou o momento histórico da sua produção, o filme põe em contacto uma série de geografias puras e impuras, geografias nomeadas e não nomeadas cuja interferência permite aceder não ao mapeamento da diferença mas ao momento em que aparecem os efeitos da diferença. Neste sentido, no sentido em que se interceptam os movimentos de co-construção do espaço por diferentes organismos, linguagens e tecnologias, funcionando estes movimentos como indícios dos efeitos da diferença, a geografia surge como uma arena em que se podem articular questões de relacionalidade social tendo em conta o carácter artefactual da natureza como cultura pública e partilhada. Isto, se abraçarmos uma sensibilidade do tipo difractivo e multi-sensorial, passível de suplantar os mecanismos de reprodução da mesmidade que uma lógica reflectiva e producionista radicalizou. A tentativa de alcançar um sujeito de trabalho que é paralelamente o sujeito da experiência e de uma teoria corporizada, prende-se assim não apenas com a revisão dos discursos e estruturas epistémicas à disposição tidos como inadequados para este tipo de sensibilidades como com a tentativa de reformulação dos discursos do espaço e espacialização que possibilitam determinadas conjunções de objectividades e subjectividades no quadro dos nossos argumentos.

Como arena de onde articulamos as nossas questões, a geografia é pois redefinida já não especificamente como entidade disciplinar mas como prática crítica activa que se debate com fundações epistémicas e ontológicas como modo de dar resposta a uma reinterpretação das "condições materiais das vidas dos sujeitos que co-existem com e paralelamente modelam e são modeladas por subjectividades psíquicas" (Rogoff,

2000:4). A geografia em que temos estado a trabalhar, e que é resultado de um esforço de posicionalidade que se vem clarificando, debate-se pois com a necessidade de um conjunto alternativo de relações entre os actores e actuantes responsáveis pelo perpétuo movimento de co-construção do mundo, um conjunto de relações passível de redefinir as relações entre os sujeitos e os lugares. O estudo da paisagem no cinema prende-se portanto com a necessidade de re-escrever os sistemas de signos da relacionalidade geográfica dado o reconhecimento da "geografia tradicional como um sistema de signos em crise" (Rogoff, 2000:8). Inevitavelmente traduzidas em sistemas de conhecimento e disseminadas através de estruturas de representação, as relações de poder circulam num mundo saturado por médiuns e tecnologias visuais que dá voz a todo esse sistema de signos. E se por um lado o cinema dá voz a esse sistema, por outro lado este rompe-o propondo novas ordens de conhecimento e novas relações e abrindo-se para os efeitos da diferença proporcionando deste modo um valioso contributo para a tarefa conjunta de releitura e re-escrita desse sistema de signos.

A construção de um quadro interpretativo teoricamente informado passível de dar respostas aos reptos por nós levantados orienta-se pois para a leitura de um particular sistema de signos geográficos – a paisagem. E isto tendo em conta o trabalho da geografia académica como disciplina interpretativa. Como refere Eduardo Brito Henriques (1996, 2002) ao enfatizar a necessidade de ter em conta a problemática da representação no pensamento geográfico contemporâneo, a organização de um novo projecto científico tem de passar pela problematização das condições textuais de representação da realidade a partir do sujeito de investigação. A tentativa de compreensão de como se articula aquele sistema de signos no cinema prende-se com o facto de que a sua estruturação ao nível dos códigos e convenções cinemáticas terá ditado, a nosso ver e em grande medida, a sua acomodação numa cultura visual mais lata e nos ambientes de ecrã que povoam o nosso quotidiano. Espera-se pois que o presente quadro interpretativo, ao reclamar a relevância e a representatividade do sujeito em formação que aqui se enuncia, aprofunde o movimento de releitura e reescrita dos sistemas de signos geográficos no sentido de um entendimento do espaço como entidade semiótico-material. Nutrido por uma relacionalidade social dentro da qual a assumpção do carácter artefactual da natureza nos coloca a todos bem longe das fantasias de um conhecimento universal, esta entidade semiótico-material poderá redefinir-se pela

emancipação de uma genealogia crónica que a aprisiona a uma ideia de paisagem que tem funcionado como cenário utópico preparado para a legitimação da fissura recursiva entre o Eu soberano e o Outro inapropriado. Prosseguiremos pois a apresentação deste quadro interpretativo cientes de que o encontro entre a geografia e o cinema, como formas posicionadas de actividade espectatorial, permitirá suplantar as fantasias de distância, proximidade e transgressão que se exprimem pelas práticas sociais que lhes estão associadas. A tentativa de ler sistemas de significação geográfica reescritos pela prática cinemática funciona assim como modo de dar voz a um sujeito em formação que encontra na arte e na ciência meios privilegiados para a expressão do desejo e da subjectividade.

4.2. Dialogismo, cronotope artístico e paisagem cinemática

> "...*conhecimento-movimento* de imagens, um conhecimento em dilatação, em inter-relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais conhecimento em linhas rectas, num corpus confinado, em tipologias estabilizadas. (...) (E)sta mobilização *em si mesmo* (como modo) *de ganhar acesso* a um mundo aberto a múltiplas e extraordinárias inter-relações. (...) (E)ste *excesso* não menos que este *acesso* contém algo de perigoso, algo a que chamaria *sintomático*. (...) A criação de um *conhecimento-montagem* (...) inclui saltos, cortes, montagens, incómodas conexões. Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória se torna corpóreo, se torna um sintoma na continuidade dos eventos."
>
> *Didi-Huberman, 2004*

Durante esta secção do presente estudo tentaremos mostrar a relevância do conceito de cronotope artístico para a interpretação fílmica, por este se afirmar como resultado de um conjunto de relações dialogantes promovidas por cada obra. A lógica que subjaz este tipo de relações permite uma releitura dos sistemas de signos geográficos que proporciona a emergência de quadros alternativos de relacionalidade social em que o espaço é perspectivado como entidade semiótico-material e a natureza como co-construção entre humanos e não humanos. Isto tendo em conta os contributos da teoria visual e da sociologia crítica para a recolocação da análise da paisagem cinemática, enfatizando-se as relações entre a questão da corporização da teoria e o esforço pela produção de um conhecimento situado e o repensar da visão num quadro relacional. De facto, desde a criação do sistema de perspectiva linear e com o desenvolvimento dos regimes adjacentes de poder-conhecimento alicerçados sobre a posição fixa do sujeito observador e do objecto observado, o apuramento da cultura visual "assentou na distinção entre realidade exterior e o interior do corpo em que os julgamentos perceptivos sobre essa realidade são elaborados" (Mirzoeff, 1999: 120). Tal divisão dos mundos "interior" e "exterior" do sujeito associava-se à tentativa de manutenção de uma fronteira tenuamente mantida entre um sistema de representação e uma ordem de conhecimento com o propósito da regulação social e de controlo do campo de visão

(Butler, 1990:133). O desafiar dessa fronteira pela corporização do conhecimento e pela busca de interferências entre o humano e o não-humano, o tecnológico e o linguístico, sonda-se numa tentativa de resolução do divórcio entre visão e corpo. Neste contexto, a análise das dinâmicas culturais entendidas como arena para o questionamento da geografia como ordem de conhecimento centra-se nos significados obtidos da experiência sensorial mais do que dos processos físicos da visão. Donde o esforço contemporâneo de inúmeros autores na exploração de uma diferente relação com "o visível", no sentido de contrariar um persistente impulso ortodoxo (e pós-moderno) de denegrição da visão (Smith, 1999).

O repensar do visual na teoria crítica contemporânea interpela pois a questão da subjectividade. Isto, por forma a deslocar o sujeito representacional como espelho do mundo através do qual se legitimou "a ideia de que os limites da objectividade coincidem com os limites *a priori* da representação visual" (Sandywell:1999:33), e como modo de promover a recolocação da visão no quadro de novos sistemas perceptivos e emotivos com base nos quais se experimentam formas intersubjectivas e dialogantes de conhecimento. A análise da paisagem cinemática, situada no vasto universo da materialidade visual, inscreve-se assim num domínio de preocupações que tenta recolocar as abordagens ao privilégio da percepção visual frequentemente restringido ao modelo do acto descorporizado da observação. Tal opção, ao denunciar uma ênfase na cultura visual, não assenta num paradigma hierárquico dos sentidos que levou à redução da intersubjectividade e à objectificação do mundo e da natureza (Lowe, 1982). Antes, esta explora o diálogo incessante entre os diferentes sentidos e o mundo objectual para a produção da experiência e do conhecimento.[275]

Reflectindo a inter-relação social e culturalmente mediada das diversas modalidades sensoriais, o esforço de corporização da teoria é esperado reflectir uma prática aberta a diferentes modos de articulação da experiência. Demarcando-se tanto da ortodoxia ocularcêntrica como da "ocularfóbica" (Whiteley, 1999), a tarefa crítica da percepção e do pensamento relacional que aqui se persegue procura a rearticulação do visual e do afectivo[276] na experiência de paisagem. E isto, como modo de reclamar uma

[275] Enfatiza-se a importância nomeadamente do tacto e da audição como dimensões activas a operar na construção do sentido de lugar reavaliando-se a componente multi-sensorial pela sua relevância para a experiência da paisagem.

[276] Entendido no âmbito de um sistema de emoções e da capacidade de sermos afectados por "outros".

sensibilidade geográfica com base na qual a visão é realinhada com as restantes modalidades sensoriais, mas também como meio de suplantar a redução da paisagem a significante dentro de uma ordem dominante de conhecimento. Primeiro, por acreditarmos na insuficiência de qualquer tentativa de compreensão da paisagem que não tenha em conta a problemática visual. E, segundo, por entendermos ser urgente a renegociação desta problemática para a revisão dos sistemas de signos geográficos. Neste quadro, o reclamar do espaço como entidade semiótico-material[277] facilita o esforço de deslocação da paisagem como experiência visual distanciada, como experiência contemplativa da terra por parte de um sujeito transcendental. Nesta formulação, a paisagem não é sujeito nem objecto mas antes um poderoso mediador cultural que legitima formas específicas de relacionalidade social assim como a transformação do mundo em entidade objectual. A sua maleabilidade intrínseca enquanto corpo de representação assim como o seu carácter quase ontológico de entidade híbrida, entre o material e o virtual, colocam-na numa posição privilegiada para a exploração do carácter semiótico-material do espaço. Desde aí, a própria experiência de paisagem dilata-se para abranger o sujeito em formação. Presença material e representação, a paisagem não pode ser compreendida simplesmente pela interpretação das suas características visuais em relação ao significado. Implicando uma reorientação para o escrutínio dessas mesmas características, o estudo da paisagem participa num diálogo implicado com a terna descrição da aparência do mundo e com a restituição das suas incontáveis faces. Mas este diálogo é ainda a enunciação de uma miríade de expressões captadas pelos múltiplos sujeitos, as quais resultam de um colectivo estado de habitação e partilha. Deste modo, a interpretação torna-se menos hermenêutica e mais intersubjectiva, porque fundada numa empatia imaginativa. Por isso, a interpretação da paisagem não pode circunscrever-se à observação ou à análise

[277] A colocação do espaço como entidade semiótico-material encontra no trabalho de Donna Haraway um dos mais robustos eixos de fundamentação. A sua "*semiotic square*" (2004) constitui uma tecnologia analítica que persegue o carácter relacional das interacções estabelecidas entre os elementos humanos e não-humanos, por forma a compreender as múltiplas conexões através das quais se constroem os mundos da experiência, Resultante da acção de entidades humanas e não humanas como de discursos e tecnologias, a construção dos mundos da experiência é organizada através das componentes material, simbólica e vivencial do espaço. Neste quadro, em que se intercepta o carácter artefactual do espaço e as dinâmicas semióticas postas em curso por um sistema geográfico de signos, a colocação do espaço como entidade semiótico-material prende-se com a necessidade de analisar as batalhas locais/globais que se articulam em torno das ideias de paisagem e natureza.

textual clássicas, por se alargar aos circuitos de conexão que põem em contacto o figurativo e as práticas quotidianas da paisagem.[278]

O desafio é pois o da passagem de uma prática de investigação desapaixonada e abstracta para uma experiência de intercorporealidade e de participação activa na criação de significados. Uma passagem que implica a substituição "da rígida ontologia sujeito-objecto das ciências nomotéticas para uma ontologia 'sujeito-sujeito', alicerçada esta última por um diálogo não restrito e exemplar entre interlocutores activos e envolvidos" (Gardiner, 1999:64). É este processo apelidado por Mikhail Bakhtin (1990) de "comunicação dialógica", em que objecto e sujeito se transformam mutuamente e em que deixamos de confrontar os "outros" como "coisas" para os interpelar como entidades singulares em que uma relação dialogante se funda como instância recíproca e enriquecedora, que permite a releitura e a reescrita dos sistemas de signos geográficos. O recurso à teoria de Bakhtin e a referência a uma estrutura dialógica ou dialogante do "ser-com-o-Outro" (1990:19), ao responder a este propósito, pressupõe uma compreensão do visível como textura de envolvimentos práticos e de intencionalidades figurativas que dissolve as antinomias estáticas do sujeito epistémico em relação a um objecto pré-determinado (Sandywell, 1999). A confrontação com o imenso mundo de fronteiras, de ausências e de presenças que é o mundo da escrita, permite aprofundar esse diálogo e ter em conta "a diferença nunca anulada do completamente outro" (Derrida, 1974:15). Um mundo que na cultura científica é profundamente determinado por um "monologismo", aquilo que "caracteriza uma situação em que a matriz de valores, práticas significantes e impulsos criativos que constituem a realidade viva da linguagem e da vida sócio-cultural são subordinados aos ditames de uma perspectiva singular e unificada" (Gardiner, 1999:65). Reduzindo a alteridade à mesmidade, tal perspectiva promulgada pelo racionalismo científico subordina o diálogo não restrito

[278] Encontrámo-nos aqui perante o primeiro grande ponto de contacto entre a estética materialista kracaueriana e as correntes abordagens à semiótica-material do espaço. O sentido de revelação da realidade física pelo cinema pode ser perspectivado como o trabalho dos circuitos semióticos postos em acção pelo mundo objectual cuja singularidade é vertida para o ecrã através das relações de contacto que se estabelecem entre a componente humana e não humana da representação. Isto vem ampliar, a nosso ver, o sentido íntimo da teoria lefebvriana da produção do espaço, descentrando o excessivo peso atribuído à acção social nos desenvolvimentos contemporâneos da sua teoria. Ter em conta as operações semiótico-materiais dos elementos orgânicos e não-orgânicos que participam no trabalho generativo do ambiente físico constitui um dos maiores desafios da teoria da produção do espaço, integrando os reptos de afirmação de um Terceiro-espaço implicado com o destronar de espacialidades totalizadoras e com a criação de contextos para a proliferação não apenas de heterotopias mas dos espaços diferenciais do Outro.

aos ditames de uma visão monolítica do mundo, falhando a representação adequada das práticas discursivas heterodoxas que existem no mundo social assim como o carácter intrinsecamente orientado para a resposta de qualquer linguagem, o qual funda o acto de comunicação. A preocupação de Bakhtin com a ressonância metafórica do diálogo ultrapassa pois a dimensão textual em direcção ao conjunto dos mundos natural e social. Como o próprio autor salienta,

> "(a) vida pela sua própria natureza é dialógica. Viver significa participar no diálogo: levantar questões, escutar, responder, harmonizar (...). Um diálogo em que a pessoa participa inteiramente e durante toda a sua vida: com os seus olhos, lábios, mãos, alma, espírito, com todo o seu corpo e atenção. Este investe o seu ser inteiro no discurso, e este discurso entra no fabrico dialógico da vida humana, no simpósio do mundo" (Bakhtin *cit. in* Gardiner, 1999:66).

A ênfase no diálogo enquanto troca e discurso que é condicionado pelas disposições corporais mais do que um processo baseado numa troca de signos abstractos entre interlocutores descorporizados, associa-se pois ao carácter da expressão (do mundo à palavra), como intensa interacção de um "nós" organizada com recurso a sistemas perceptivos e metafóricos. O poder simbólico dos corpos e das imagens perspectivado como forma de combater a mesmidade monolítica e residual do sujeito, funciona pois como veículo de enunciação dos aspectos sensoriais, emotivos, corporais e tácteis da experiência, no contexto da sociabilidade quotidiana.

O centrar da atenção analítica na dimensão intercorpórea da experiência associa-se, nestes termos, à exploração das instâncias de alteridade envolvidas na intercepção de diferentes campos visuais e discursivos e na troca que subjaz qualquer acto de comunicação. Trata-se pois, em termos bakhtianianos, de um reclamar das potencialidades polifónicas de um texto, através das quais diferentes vozes tomam conta do mundo autoral em resultado de uma genuína troca dialógica obtida do encontro intercorpóreo com os outros. Conectando-nos com outros seres humanos e com o mundo objectual, este processo de "incarnação" do sujeito e do discurso (pedindo de empréstimo a ideia de Merleau-Ponty) refamiliariza-os dentro de um mundo "natural",

recolocando o corpo como zona limiar entre natureza e cultura, interior e exterior, Eu e Outro, ou realidade e tecnologia. Como categorias monolíticas de uma organização social implicada com a hegemonia da visão em detrimento dos outros sentidos, estas pretendem-se suplantadas por um novo paradigma intercorpóreo e pós-ocularcêntrico implicado com uma percepção multi-sensorial, passível de encorajar a reconciliação entre humanidade e natureza (Gardiner, 1999). De facto, Bakhtin defende que o mundo objectual apenas atinge plenitude através da relação activa e concreta que com ele estabelecemos, pelo que compreendermo-nos como "corporizados" ou seres incarnados que existem num tempo e espaço particular associa-se a um tratamento do mundo objectual não como "algo puramente dado que aparece como estranho e hostil porque é externo ao 'evento de ser'" (Gardiner, 1999:59), mas como instância de produção activa de significados. O envolvimento com o mundo como seres corporizados puxa este "estar no mundo" até ao ponto em que já não reagimos simplesmente ao mundo objectual e dos eventos como algo puramente dado e exterior a nós que espera a atribuição de significados por parte de entidades coerentes. Neste contexto, que reivindicamos para a produção do nosso próprio texto, a superação de uma condição de fronteira entre a vida profunda subjectiva e o mundo "externo" força o recurso à "luz axiológica da alteridade" (Bakhtin, 1990:134) como forma de suplantar uma escrita marcada pela mesmidade do sujeito.

Como parte do ambiente material dos objectos, eventos e outras entidades e criaturas, o sujeito em formação recoloca-se pela exploração do carácter mutuamente constitutivo da sua relação com os outros e com o mundo objectual. Desde este ponto, em que se desvanece a tensão entre natureza e cultura questionando-se os fundamentos da conceptualização de realidade como entidade não mediada e "natural", e de cultura, como entidade artificial e mediada, a dissolução das fronteiras categóricas entre experiência interna subjectiva e realidade externa objectiva é inevitável. E o corpo aparece aqui como tensor fluido e híbrido, submetido à transformação tanto como qualquer outro artefacto cultural. Este surge pois como vector de re-organização da experiência, forçando-se os próprios limites dos corpos e respectivas representações. Isto porque, como salienta Elizabeth Grosz (1994), não há razão para opor o corpo "real" e material e as suas várias representações históricas e culturais, pois "(t)ais representações e inscrições culturais constituem literalmente os corpos, e ajudam a

produzi-los como tal" (1994:xi). E é neste registo que se persegue a compreensão da paisagem, pela exploração das fronteiras entre corpo e imagem cinemática num momento em que a convergência entre os ecrãs que difundem imagens de base *pixel* e a memória computorizada seduzem o espectador para o imaginário hiper-real da cultura visual.

O quadro analítico que aqui se define é, deste modo, mais sobre passagem e incorporação, sobre a disposição para a aprendizagem das interferências e das instâncias dialógicas da experiência, do que sobre a produção de uma narrativa monológica e acabada. A simpatia crítica partilhada com um corpo de textos e com sujeitos que se entretecem pela escrita, oferecem-lhe desde logo uma "erótica da intersubjectividade" (Bruno, 2002) que anima o nosso desejo pelo conhecimento. E é aquela que determina o sentido da incorporação inter-textual, esculpindo o itinerário do conhecimento relacional cuja conexão ao corpo da emoção e ao fabrico dos afectos recoloca a teoria num espaço vivenciado. Neste sentido, a "radical alterização da visão" (Rose, 1993: 119) proposta por Bakhtin, ao estar implicada com a reteorização das qualidades cognitivas, éticas e estéticas da relação entre o Eu e o Outro, orienta-se para a recolocação do sujeito no "mundo plástico-pictorial" (Bakhtin, 1990:30). Assim, o recurso à teoria social de Bakhtin assim como às *tropes* da percepção por si utilizadas, ajuda a perceber dimensões cruciais da produção de significados que se articulam em torno de diferentes produtos culturais.

A conceptualização bakhtiniana da visualidade como campo expandido e multidimensional que incorpora uma diversidade de posições de sujeito únicas, permite suplantar a superfície espectatorial monocular e unidimensional do observador descorporizado assim como uma relação puramente cognitiva com o Outro que colocou o mundo objectual numa esfera exterior ao sujeito. Para o autor, a habilidade para a atribuição de significados e para a significação através do pensamento e de uma auto-representação não relacional torna-se limitada, tendo em conta que existimos no mundo da violenta facticidade dos objectos e eventos, um mundo que nos confronta e interpela e que nós, como entidades "discretas", tentamos transformar e atribuir significado como entidade que nos é exterior. O recurso ao trabalho de Mikhail Bakhtin funciona pois como coadjuvante analítico de um quadro interpretativo, dada a importância da teoria social e cultural por ele avançada, mas dada ainda a sua atitude filosófica relativamente

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

Usado por Bakhtin como conceito que objectiva a tentativa de compreensão do processo de assimilação do tempo histórico e do espaço geográfico, o cronotope (literalmente tempo-espaço) é entendido como categoria formalmente constitutiva da própria obra de arte. Embora se tenha dedicado à exploração dos cronotopes em literatura, os seus ensaios sobre estética e sobre o papel dialogante ou dialógico da obra de arte enfatizam a necessidade do desenvolvimento de estudos afins neste e noutros domínios da produção cultural.[279] A noção bakhtiniana de cronotope é usada no quadro do presente estudo como instrumento analítico que possibilita a exploração da conexão intrínseca das inter-relações espácio-temporais que estruturam uma obra de arte cinemática. Esta noção desempenha papel fundamental na elucidação dos modos de assimilação das formas de realidade mais imediata e material pelo cinema e especificamente na assimilação de aspectos espácio-temporais concretos. Importado da teoria da relatividade de Einstein, o termo cronotope é usado na crítica literária de Bakhtin quase exclusivamente de forma metafórica, pelo modo como exprime a inseparabilidade do espaço e do tempo (tempo entendido como a quarta dimensão do espaço) (Holquist, 2002:84). Expressas em cada produção cultural, as inter-relações intrínsecas entre espaço e tempo estão presentes e estruturam cada obra de arte.[280]

[279] O trabalho de James Kneal na década de 1990 constitui um dos primeiros esforços de exploração extensiva da teoria bakhtiniana por geógrafos.

[280] Para uma análise das diferentes práticas culturais de tempo e espaço consultar a obra de Jon May e Nigel Thrift (2001).

Utilizando a definição kantiana de tempo e espaço como formas de cognição associadas à percepção e representação, o autor perspectiva estas variáveis não como elementos de uma estética transcendental mas como formas de realidade mais imediata.[281] Tal como em literatura, as condições de obtenção destas variáveis em cinema estão associadas ao papel por elas desempenhado no processo de "cognição artística concreta" (Holquist, 2002). O processo de assimilação pelas obras de arte de um determinado cronotope histórico-geográfico tem sido um processo errante e complexo pois determinados aspectos isolados de um cronotope e disponíveis em condições históricas específicas vão sendo trabalhados durante um processo de assimilação de aspectos espácio-temporais concretos. Neste processo, apenas certas formas específicas de um cronotope se vêm reflectidas em cada obra. Tais formas genéricas de cognição, entendidas como elementos germinais de produção de uma obra de arte vão sendo reforçadas por cada tradição cultural. Nos seus desenvolvimentos subsequentes, estas formas continuam a existir a partir e para além do ponto em que perderam o seu significado como elemento produtivo na actualidade ou adequado a uma situação histórica concreta posterior. Tal formulação permite indagar as diversas orientações do trabalho da paisagem como construção cultural pela forma como esta exprime e sintetiza essas formas genéricas de cognição, e especificamente o seu trabalho na obra de arte cinemática.

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

[281] Na sua forma euclidiana, o tempo e o espaço tem sido "naturalizados" pela cultura ocidental como categorias ou normas que não requerem investigação. A tradução destas categorias para uma forma icónica potenciou a sua transferência para diferentes culturas e a difusão da ideia de um sentido fixo e universal de tempo e espaço. A actualização de um sentido de espaço e tempo "ocidentais" através de práticas representacionais é evidenciada pelas representações em paisagem que povoam o cinema. A paisagem como forma de ver funciona como uma espécie de refrão em muitos filmes, actualizando padrões tradicionais de experiência que activam o sentido de categorias trans-históricas de tempo e espaço. O trabalho da paisagem cinemática revela o poder dos ícones espácio-temporias usados para a fixação da ideia de natureza como meio de espacialização da cultura ocidental. Não obstante, como prática ocidental do tempo e do espaço, o cinema activa territórios e formas de habitar os territórios, territórios enunciados pela acção do ritmo que implica sempre a relação entre tempo e espaço. A expansão da noção de ritmo pela prática cinemática associa-se à repetição de certas formas como de significados particulares. Mas associa-se mais ainda à alteração das fronteiras entre aquilo que não pode ser apresentado e aquilo que pode ser tornado familiar, pelo que o ritmo funciona como operador crucial na ligação entre tempo, espaço e o acto de ordenação permitindo estabelecer novas redes de ordenação dos sujeitos e fenómenos tendo em conta categorias alternativas radicadas na prática quotidiana do espaço vivenciado da experiência. Para um desenvolvimento desta problemática consultar a obra de Gilles Deleuze e Félix Guatari (1988).

evidenciar uma relativa estabilidade tipológica de cronotopes que foram sendo trabalhados desde a sua origem, permitindo evidenciar o papel cultural de natureza, espaço e lugar sintetizado na ideia de paisagem. Qualquer formulação atenta sobre a paisagem no cinema perspectiva de antemão a assimilação simultânea de blocos espácio-temporais provenientes de geografias e histórias diversas. A análise por diferentes investigadores de um conjunto de obras cinemáticas realizadas ao longo do século XX mostra que a incorporação da ideia de paisagem pelo cinema varia profundamente conforme o género, o estilo ou realizador, o que dificulta mas não inviabiliza a identificação de meta-narrativas geográficas que definem os diversos tipos de cronotopes artísticos cinemáticos. Tal análise da assimilação do espaço pelo cinema em obras que vão desde o cinema mudo português (Azevedo, 2005b), ao cinema neo--realista italiano (Gandy, 1996, Steimatsky, 1995), do Western americano (Natali, 1996) às obras de Almodovar (Arecco, 2001) ou de Oliveira (Azevedo, 2004b), mostra claramente a vitalidade da ideia de paisagem em arte e a sua vitalidade no que respeita à objectivação sintética e sistematizadora dos discursos geográficos desenvolvidos em contextos ideológicos que definem a cultura ocidental moderna. A articulação destas metanarrativas pelo cinema é objectivada por cronotopes cinemáticos que permitem individualizar *tropes* específicas de paisagem a operar em diferentes géneros e períodos. Interferindo directamente na experiência fílmica, estes reflectem as relações entre o ser humano e o ambiente físico que a dado momento determinados grupos culturais resolveram privilegiar.

Contribuindo para a definição da unidade artística de uma obra cinemática na sua relação com uma realidade concreta, o cronotope possibilita uma análise baseada na "percepção artística vivenciada" (Holquist, 2002), a qual não permite a segmentação e separação abstractizante de determinações espaciais e temporais e respectiva relação com os valores e emoções que as informam. Trespassada em grande medida por valores cronotópicos de grau e dimensão variados, a obra cinemática assenta em grande medida sobre esses mesmos valores. Funcionando como centros organizadores para os acontecimentos da narrativa fílmica, "os cronotopes são os lugares onde os nós da narrativa são apertados e desapertados" (Bakhtin cit in Holquist, 2002:250). De facto, o significado analítico do cronotope prende-se com a sua importância representacional pois através dele espaço e mesmo tempo tornam-se palpáveis e visíveis. Estes

componentes da obra cinemática permitem que os eventos narrativos se tornem concretos para as audiências, "proporcionando a base de representabilidade dos eventos" (Bakhtin cit in Holquist, 2002:250). Esta localização dos eventos (que é sempre espácio-temporal) serve de ponto de partida para a articulação da narrativa fílmica.

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

Com um momento de produção relativamente determinado, cada cronotope é reproduzido socialmente e recriado através do diálogo incessante com as diferentes audiências e com os seus mundos também eles cronotópicos. Veiculando generalizações filosóficas e sociais que gravitam em torno de cronotopes específicos, cada obra de arte cinemática reproduz e recria cronotopes importados de obras anteriores (da literatura, da pintura, da tradição oral), definindo uma geografia própria que vai sendo progressivamente recodificada por novos e sucessivos trabalhos artísticos sempre em diálogo no quotidiano dos grupos e pela acção humana (Hirschkop, 2001). Deste modo, e como teremos oportunidade de mostrar, cada cronotope cinemático é paralelamente o

resultado de diálogos culturais sucessivos partilhados pelos realizadores e pelas audiências. Representando os significados atribuídos por indivíduos e grupos a blocos espácio-temporais específicos investidos de emoções e de valores, o cronotope revela determinantes nas suas vivências quotidianas, nas suas práticas e nas suas biografias.

É difícil conceber uma imagem cinemática que não seja cronotópica. Ou, posto de outro modo, é difícil conceber um plano fílmico que não esteja investido de valores espácio-temporais. Isto porque, de acordo com Bakhtin, a linguagem é inerentemente cronotópica, donde o cinema, pela intercepção de linguagens que efectua, pela sobreposição dos textos que o compõe, não poderia deixar de sê-lo.[282] Como marcador-mediador que ajuda à estruturação dos significados elementares do filme, o cronotope articula a assimilação das categoriais espaciais e das relações temporais que estruturam a obra. Os cronotopes são portanto e também aí geradores de enredo, permitindo que a representação dos fenómenos possa ser espacialmente perceptível no seu movimento e desenvolvimento e fazendo com que as imagens poéticas de uma obra possam ser concebidas como imagens de uma arte temporal (Shepherd, 2001).

Assentando sempre numa fronteira entre cultura e "natureza morta",[283] a obra fílmica funciona como mediadora da voz humana na sua relação com o mundo material. Aprisionados nas representações (e nas diversas técnicas e tecnologias de representação) os registos do mundo físico são geradores de significados cronotópicos que proporcionam a "localização" da obra cinemática. Funcionando como índice cronotópico de primeira ordem, o plano de paisagem aprisiona o ser externo e material do mundo, as diversas manifestações do seu fácies, reconfiguradas pelas dimensões estética, poética e filosófica da obra. Deste modo, a composição "puramente externa" do mundo desde logo culturalmente produzida porque "emoldurada" em paisagem, surge interpenetrada pela dimensão do tempo histórico e pela dimensão social do espaço responsável pelo seu desenvolvimento. Nutrindo-se das categorias espácio-temporais da vida "real" a obra fílmica faz ressonância dessas mesmas categorias, pelo que a linha de fronteira entre o mundo concreto como fonte de representação e o mundo representado é complexa e permeável. Denotando o diálogo entre o mundo do realizador e os mundos

[282] As mudanças na natureza e experiência do tempo e do espaço produzidas pelo cinema desafiam este carácter cronotópico da linguagem. Não obstante, este desafio sondou-se a nosso ver mais pela produção de capacidades de articulação de múltiplos e competitivos cronotopes do que pela dissolução da função do cronotope artístico.

[283] Objectivada nos fragmentos de mundo físico gravados no material fílmico e projectados no ecrã.

das audiências de múltiplos e variados tempos e lugares que recriam e renovam a obra, a análise do cronotope artístico cinemático deve ser entendida neste quadro dialogante.

Ora é também neste quadro que se desenvolvem os estudos de caso apresentados no capítulo subsequente, objectivando cada um deles uma aproximação aos mundos ficcionais das obras na sua dimensão cronotópica e como tal eminentemente geográfica. A sua validade passa inevitavelmente pela consideração do cronotope em que se movimenta o investigador, frequentemente separado a níveis diversos dos cronotopes dos diversos autores das obras analisadas e do cronotope de cada obra. Como parte integrante dos diversos contextos de renovação dessas mesmas obras, o investigador participa na atribuição de significados aos mundos que as animam através da sua acção criativa e interpretativa. Como tal, o investigador aprofunda as dimensões dialogantes das diversas esferas da acção humana. A lógica dialogante da análise, importada das primeiras escavações de Bakhtin em torno da "imaginação dialógica", estriba na ideia de que o próprio conceito de cronotope decorre da riqueza da troca entre o mundo material e o mundo ficcional, a despeito da imutável presença de uma linha categórica que divide estes dois mundos e que resiste à sua fusão. De facto, através desta troca, a obra fílmica e os mundos nela representados intervêm no mundo factual e enriquecem-no.

Especificamente no que respeita às configurações territoriais e à morfologia da paisagem, inúmeros são os exemplos de importação directa de configurações específicas tanto no que respeita ao desenho do território como na importação de referências de paisagens cinemáticas para conjuntos territoriais específicos,[284] na arquitectura de edifícios públicos e privados ou no planeamento. Resultantes de uma troca dialogante entre mundos ficcionais e reais, estas geografias que configuram a participação da paisagem num ciclo de mediação do território pela cultura moderna testemunham o papel do cinema no processo de criação de mundos vivenciados no quotidiano por indivíduos e grupos. A participação do investigador na criação e recriação da obra cinemática surge, neste quadro, como outra dimensão de uma interacção mútua dos diversos fenómenos culturais, denunciando as trocas ininterruptas e contínuas que ocorrem entre as diversas esferas de produção social. Indissoluvelmente ligados, o

[284] Veja-se o exemplo da Disney World ou da Euro Disney como casos paradigmáticos do esbater desta linha.

trabalho do realizador e do geógrafo, do artista e do investigador, participam numa poética do espaço que é, antes de mais, dialógica e vivencial.

A participação nesta poética do espaço pela experiência e pelo trabalho quotidianos está alicerçada na troca de sentidos e significados entre mundo factual e mundo ficcional, no forçar dos limites existenciais e da *Weltanschauung* que caracteriza a interferência destes dois mundos. Ao debruçar-se sobre o espaço ficcional de uma obra fílmica, sobre as suas paisagens cinemáticas, o investigador demonstra a interpenetração de geografias reais e imaginárias. A exploração do diálogo entre estes dois domínios ("ficcional" e "real") encontra-se condicionada pelo cronotope artístico da obra fílmica estudada, em contacto com o cronotope do próprio investigador. Ocorrendo num contexto histórico e social em desenvolvimento, este processo dentro do qual a troca entre a obra e a vida ocorre, entre produto cultural e acção humana, é um processo em si mesmo inerentemente cronotópico (Bakhtin, 2003). Este processo constitui por isso a fertilização mutua entre ciência e arte, nutrindo a existência de cada produção cultural. Encontrando-se numa posição tangencial à situação cronotópica da obra que analisa,[285] o sujeito em formação participa no evento fílmico como explorador activo que compreende a experiência de lugar como a experiência de um mundo indivisível e não redutível à condição da sua materialidade nem à sua própria contemporaneidade. O carácter situado deste estudo assenta pois num esforço de posicionalidade que entronca na natureza dialogante da interpretação assim como numa reversibilidade mútua entre sujeito e objecto de interpretação.

A corporização da teoria objectiva-se com base num quadro interpretativo implicado com os desafios de uma racionalidade difractiva que é obtida num contexto de relacionalidade crítica e dialogante. Através dele opera-se a aproximação aos sistemas de signos geográficos como elementos constitutivos de um conhecimento situado. Alicerçada sobre um aparato desconstrutivo com o qual se interceptam as estruturas de conhecimento e as imagens situadas que se aglutinam num campo de visão, a interpretação dialógica das obras fílmicas possibilita a emancipação do espaço como entidade semiótico-material com papel activo na criação de significados. Centrada num conjunto de objectos fílmicos, a interpretação compreensiva desenvolvida no decurso da presente investigação tem como ponto de partida a figuração do território como

[285] Porque se movimenta fora dos cronotopes representados pela obra fílmica mas paralelamente propondo a sua interacção.

princípio organizador da discussão das paisagens cinemáticas. Como veremos seguidamente, a figuração do território é analisada tendo em conta o plano fílmico como unidade elementar de análise. O plano de paisagem entendido como unidade elementar de análise fornece suporte para a interpretação da figuração do território a qual vai sendo aprofundada pela exploração do diálogo inter-textual com os outros elementos de significação fílmica a operar na construção da paisagem como sistema geográfico de signos. A interpretação dialógica da figuração do território com base na individualização do plano fílmico permite pois elucidar o carácter de um espaço "actuante" que é simultaneamente entidade semiótica e material. Esta permite desvelar os diversos fácies do mundo que se vão configurando sob a arena mediatizada do ecrã cinemático e que evidenciam disposições humanas específicas relativamente ao modo de experimentar o ambiente físico. Inerentes ao ambiente pró-fílmico e revelando um sentido de "vida pessoal" dos objectos físicos, estas disposições informam a figuração cinemática do plano de paisagem.

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

Não obstante, o trabalho de um plano em cada filme nunca é independente do conjunto dos textos em que se insere não devendo ser analisado como unidade significante individual. Donde a opção pela interpretação do conteúdo das imagens e do

valor simbólico da paisagem em cada obra fílmica, assumindo-se o plano de paisagem como a unidade elementar de análise e como vector elementar para a definição do cronotope artístico em cada filme. Interpelando o potencial dialógico de cada obra donde se indaga o trabalho da paisagem, a interpretação do conteúdo das imagens é efectuada com recurso à iconologia. Assim, se nos encontramos envolvidos com a releitura da paisagem como sistema de signos geográficos e porque "a noção de signo limitada ao signo linguístico ainda que apropriada para a semiologia textual não seria a mais apropriada para a descrição de signos não linguísticos como o filme ou qualquer outro sistema de base iconográfica" (King, 2000:21), a secção seguinte remete para o papel da iconografia e da iconologia na análise da paisagem cinemática.

4.3. Iconologia e o plano de paisagem como unidade elementar de análise

> "A escrita visual do cinema faz parte de uma máquina de memória profunda, um aparelho que torna presentes as paixões e os espaços em que estas se desenrolam, operando a sua hieroglifização. O tecido iconográfico de um filme (revela) as migrações geográficas e as transformações culturais das mais antigas 'fórmulas do patético' (...). Os planos de paisagem não são simples fracções de uma narração, estes são superfícies volumosas e páginas hieroglíficas da memória produzida pelo cinema."
>
> *Maurizia Natali, 1996*

A definição de um quadro interpretativo para o presente estudo tem-se deslocado de uma perspectivação de diferentes fases da investigação geográfica em cinema para a colocação da problemática focada num contexto em que o acto de corporização da escrita funciona como modo de exprimir o envolvimento entre espectador e filme durante a experiência fílmica. Longe de ser uma experiência monológica entre um sujeito observador e um objecto observado, tal experiência funciona como um sistema comunicativo que abre e expõe o espaço habitado da experiência. Como condição de uma singular corporização que é accionada pelo efeito mediador do filme, a reversibilidade da percepção e expressão na experiência fílmica constitui a base comutativa para a emergência da significação e do significado cinemáticos (Sobchack, 1994). É através deles que tentaremos interpelar o trabalho da paisagem como trabalho de mútua afectação de sujeitos, um trabalho intimamente associado ao acto comunicacional e de uma visão corporizada. A tentativa de dar voz a este acto, dentro do qual a significação começa pelo estabelecimento de uma afinidade entre sujeitos e o mundo material implicando no seu processo instâncias de mútua resiliência, entronca numa atitude interpretativa que é paralelamente dialógica e intersubjectiva mas também intrasubjectiva, por assentar numa existência situada e corporizada. A paisagem cinemática surge aqui como uma espécie de concreção expressiva do espaço, um espaço

que é mutuamente visível e hermeneuticamente negociável pelo seu carácter semiótico-material.

Ao ambicionar uma melhor compreensão deste espaço e da sua experiência, o presente quadro interpretativo funda-se na experiência mediada como modo de aceder às práticas vivenciadas das diferentes produções culturais e à recodificação dos significados que lhe são atribuídos. Se, numa parte anterior deste trabalho, nos debruçamos sobre a paisagem como modo de compreender o desenvolvimento e a história de uma ideia que é parte integrante de uma tradição intelectual, artística e cultural que define uma muito particular relação entre o ser humano e o ambiente físico, nesta parte, o nosso esforço é orientado para a construção de uma tecnologia analítica que permita a elucidação de relações emergentes que se enunciam pelas práticas alternativas da paisagem. A deslocação da história das ideias e sua perspectivação crítica para o estudo da cultura vivenciada, configura pois, neste caso, um movimento preocupado com a compreensão dos instrumentos e práticas de representação da natureza e sua participação na acção política e ideológica, económica e social, mais vasta. Como resultado desta preocupação, a ênfase no domínio visual configura um modo de suplantar uma estética modernista do purismo e auto-referência que reduziu este domínio a um meio superficial de expressão e comunicação.[286]

Efectivamente, os próprios desenvolvimentos da ciência ao darem prioridade à abstracção teórica, colocaram a representação visual numa posição de elemento meramente ilustrativo da explanação científica. Facto que é bem patente na Geografia, mas que se encontra eloquentemente reflectido na ideia de que "o pensamento puro pode abarcar a realidade" (Einstein cit in Wise, 1995:222). Ao não ser considerada como texto, a imagem foi secundarizada relativamente à palavra, sendo votada para

[286] Sob as condições da tecnologia moderna, o sistema estético integrou uma reversão dialéctica. O aparelho sensorial humano transformou-se de um meio de "estar em contacto" com a realidade para um meio de bloquear a realidade (Buck-Morse, 1989). Envolvendo a percepção sensorial como meio de mobilizar a capacidade cognitiva dos sentidos que permite aos organismos humanos responder politicamente, a estética tornou-se "anestética" (Buck-Morse, 1989), isto é, inibidora da competência de reflexão auto-consciente. Neste processo, a disjunção entre tempo e espaço, a distinção entre um tempo dinâmico e um espaço inerte, foi enfatizada, o que contribuiu para a desvalorização da componente processual que nutre as práticas de espaço e de tempo. Concomitantemente, este processo foi radicalizado pela prática científica de um espaço e de um tempo objectivos que declinou a dimensão processual, numa tentativa de compreender o estar no tempo e o estar no espaço das sociedades capitalistas industriais. A temporalização e a espacialização dos eventos assim produzida associou-se à tentativa de diferenciação dos processos da simples passagem do tempo (donde a noção de historicidade) e à tentativa de alocação dos processos a espaços físicos essencializados (donde a noção de paisagem). Sobre a dimensão processual do tempo e espaço consultar a obra de Bruno Latour (1997).

plano residual toda a imagem com conotação intuitiva ou que se afastasse dos modelos e projecções geométricas. Contrariando as idealizações de uma universalidade abstracta de acordo com as quais a natureza surge como realização de ideias matematicamente concebíveis, os estudos científicos voltam-se na actualidade para a cultura visual não com propósito ilustrativo mas para os modos de estruturação das representações visuais assim como para os conteúdos e significados veiculados como parte activa da produção da cultura científica. Não se trata portanto ou unicamente, de desvelar os regimes de poder e conhecimento que se escondem sob aquilo que usou designar-se por "uma 'epistemologia óptica' (tornada possível com o desenvolvimento dos sistemas de perspectiva linear) (...) de acordo com a qual o nosso conhecimento do mundo deve ser olhado como uma projecção na mente" (Wise, 1995:223). Trata-se ainda, de definir novas direcções que põem em contacto os domínios da representação visual e da ciência ou da cultura visual da arte, da ciência e da tecnologia, por forma a abraçar modos visuais de conhecimento e explanação em todas as áreas da cultura contemporânea (Wise, 1995). Neste sentido, o reclamar de uma visão corporizada associa-se ao avançar de modelos alternativos de conhecimento passíveis de redimensionar as diversas práticas culturais e de ter em conta as dinâmicas processuais das práticas espácio-temporias.

Tentaremos assim clarificar o significado da componente visual para a interpretação fílmica esclarecendo o recurso à Iconologia como modalidade de análise que permite aprofundar a compreensão da paisagem. Isto tendo em conta a visão corporizada como elemento de afirmação de um sujeito que não é abstracto mas concreto, a visão como um acto háptico e não puramente óptico efectuado de um posicionamento particular. Esta perspectivação do carácter corporizado da visão, força a consideração da radical contribuição do corpo para a constituição da experiência fílmica a qual resulta de uma "relação transitiva entre dois ou mais sujeitos-corpo, cada qual materialmente corporizado e distintamente situado ainda que mutuamente envolvido com o mundo" (Sobchack, 1994:54). A busca de tal intercepção e conexão da actividade visual, ao implicar a circunscrição de um espaço mutuamente vivenciado (o espaço da experiência mas também do significado), entronca com a captação de um campo semiótico/hermenêutico dentro do qual a experiência fílmica é articulada simultaneamente pelo espectador e pelo filme, simultaneamente envolvidos em dois

actos visuais distintamente localizados que se encontram num território partilhado mas nunca ocupado de forma idêntica. Assim, remete a teoria fílmica contemporânea para o envolvimento entre espectador e filme durante a experiência cinemática, clarificando o "ser visual" deste último e respectiva participação nas modalidades de uma experiência que é intra-subjectiva como intersubjectiva (Sobchack, 1994). Nestes termos, o filme deixa de ser encarado como um objecto observável que meramente contém significado, para se tornar em algo que produz sentido e que faz sentido como "coesão viva", como "sujeito significante" (Sobchack, 1994).

As consequências de tal formulação para a interpretação fílmica são inúmeras, forçando, como veremos, uma reconsideração da interpretação iconológica aplicada ao cinema. Com papel significativo na compreensão da paisagem e na elucidação da sua genealogia crítica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica foram importadas da História de Arte para a Geografia Humana por autores implicados com os desenvolvimentos da Nova Geografia Cultural. No início da década de 1980 autores como Denis Cosgrove e Stephen Daniels lançaram as bases para a sua exploração, aproximando campos até então relativamente distanciados.[287] O recurso a este tipo de análise prendeu-se com a necessidade de exploração do conteúdo temático das obras de arte por forma a elucidar o trabalho da paisagem em diversas representações culturais. Ajudando a esclarecer o papel cultural das obras de arte, a Iconografia e a Iconologia, definidas como modelos de análise e interpretação por Erwin Panofsky, debruçam-se sobre os significados das obras de arte. A exploração destes campos por geógrafos, contribuiu para a colocação das questões de estética no centro do debate geográfico, pelo que os seus trabalhos deram corpo a preocupações evidenciadas já na década de

[287] O trabalho destes autores encontra um dos mais significativos elementos de inspiração na obra de Geoffrey Jelicoe, na sua ênfase na fenomenologia da paisagem e nas "experiências viscerais das formas naturais" (Cosgrove, 1998:xiii). O desenho da paisagem constituía para este autor um poderoso meio de expressão e comunicação desse mesmo tipo de experiências, tanto ao nível individual como colectivo. A sensibilidade de Jelicoe para os aspectos de mito e memória transformou a interpretação da paisagem numa arena dentro da qual o desenho da paisagem não mais poderia deixar de ter em conta as referências ideológicas entretecidas na sua concepção. Abria-se assim uma tradição de estudos preocupada como a dimensão icónica como meio de aceder às formas arquetípicas passíveis de exprimir a relação entre a percepção interna e o mundo natural. Esta ideia de que os arquétipos traduzem tal relação (uma relação de partilha entre mundo humano e mundo natural) configura ela própria um mito contido na ideia de paisagem simbólica, o qual é drenado pelas artes, literatura ou música, como por inúmeros outros produtos culturais. O contributo de autores como Cosgrove ou Schama para a ampliação desta teoria sonda-se ainda pela ênfase nas dimensões históricas e sociais que integram a ideia de paisagem e a estética da paisagem, por forma a revelar o poder da memória social-mítica na modelação das identidades individuais e culturais.

1970 por autores como David Harvey e J. B. Jackson, reposicionando as abordagens humanistas nomeadamente no que respeita à fenomenologia do conhecimento geográfico. Dispositivo interpretativo de primeira ordem, a Iconografia surge como elemento crucial para a compreensão do trabalho cultural da paisagem.[288]

A abordagem iconográfica à paisagem cinemática constitui um dos pilares analíticos do quadro compreensivo que aqui se vem desenhando, desenvolvendo-se com base num aparato interpretativo que se desloca para o nível mais abrangente da Iconologia e desta para a exploração de um sistema de relações significantes perspectivadas dentro de uma lógica crítica e dialogante[289]. Embora encontre no plano de paisagem a unidade elementar de análise, este quadro interpretativo organiza-se tendo em conta as diversas modalidades de comunicação fílmica. A espiral interpretativa que articula o movimento através dos diferentes níveis de análise do conteúdo de cada obra representa um dos grandes desafios da presente investigação e paralelamente o seu traço de originalidade. Os desenvolvimentos do modelo analítico de base iconográfica por autores contemporâneos nossos implicados com a recolocação da interpretação iconológica e com a sua aplicação ao cinema, possibilitaram a presente exploração. Forçando a revisão da teoria panofskiana por forma a alcançar a sua adaptação ao cinema, autores como Maurizia Natali expandiram os limites da Iconologia pela sua aplicação às obras fílmicas. Trata-se pois, com tais desenvolvimentos, de dar continuidade a uma tarefa explorada por Panofsky[290] orientada para o suplantar do princípio geral e heideggeriano

---

[288] Respondendo à necessidade de compreender a paisagem tendo em conta a relação estabelecida entre as componentes material e simbólica do ambiente vivenciado, a Iconografia é mobilizada como método hermenêutico de interpretação simbólica que permite aceder à constituição social e ao uso dos discursos simbólicos. Neste quadro, o simbólico é tratado iconicamente remetendo para os desafios lançados pela teoria de Aby Warburg que enfatiza a interpretação contextual dos símbolos pictóricos.

[289] E isto pela intercepção de diversas teorias comunicacionais que, como a semiótica, permitem aceder à função simbólica e processual do trabalho da paisagem.

[290] Discípulo de Aby Warburg (fundador da Iconologia), Panofsky desenvolveu os aspectos formais deste método interpretativo em certo sentido circunscrevendo os reptos desestabilizadores do "conhecimento-montagem" warburgiano que renunciava a matriz de intelegibilidade da História de Arte "positivista". A preocupação de Warburg com a criação de um conhecimento passível de integrar a vertigem do movimento que faz da imagem um campo aberto de conhecimento é bem patente no seu projecto *Mnemosyne* (1923), um "atlas" de imagens cuja montagem permite o trabalho da livre associação como parte integrante do seu método. A concepção orgânica da sua biblioteca de imagens, o seu arquivo iconográfico que perseguia o fim de criação de uma história de arte sem texto, deu lugar a um quadro de conhecimento ocupado com o acto de "colocar em movimento". Donde a importância do contributo warburgiano para a teoria fílmica e especificamente para aqueles que se debruçam sobre a Iconologia do cinema, pelo modo como o autor antecipou a perda da auto-referencialidade académica pelo *pathos* do movimento radicalizado pelo cinema. Ao inventar ele próprio um *pathos* de movimento para a interpretação de imagens (colocadas no mesmo plano epistemológico), Warburg antecipava o efeito de deslocação do *self* produzido pelo cinema bem como o efeito de

de "violência interpretativa" (Summers, 1995). A consideração da experiência fílmica como intercepção de intra-subjectividades e intersubjectividades recoloca a interpretação das obras de arte em direcção à tentativa de resolução daquele princípio, e isto nomeadamente por implicar a revisão dos meios de significação em jogo durante a análise. Mas vejamos como se caminha em direcção a essa tentativa de resolução, tendo em conta que a interpretação iconológica possibilita a exploração de cada obra fílmica para além da sua forma, permitindo-nos aceder ao seu conteúdo e estabelecer a inter-relação entre objectos, acções e acontecimentos representados por forma a elucidar o seu significado cultural.

A criação de um espaço conceptual para a Iconologia, como resposta a um problema geral de interpretação associado à resistência proporcionada por um sentido de "outros mundos" que condena o interprete à distancia analítica e ao mundo da sua própria subjectividade, associou-se com Panofsky à criação de um "quadro de correctivos objectivos" que proporcionavam o contexto de construção de cada obra (Summers, 1995:11). Acompanhando a definição de três níveis fundamentais de significado para os trabalhos de arte, os correctivos objectivos funcionavam como modo de lidar com uma aproximação subjectiva de partida (enraizada num sujeito culturalmente específico), com base na qual o investigador aborda o tipo de significados a cada nível. Deste modo, cada princípio subjectivo teria um correctivo objectivo, sumariados estes últimos pelo autor sob a designação de história da tradição, e perspectivadas as tradições (culturais) como dimensão diacrónica do contexto. Assim, de um primeiro nível de significados em que se opera o reconhecimento das imagens que emergem de uma base intersubjectiva da experiência quotidiana e do mundo prático, passa-se para um segundo nível que emerge da base intersubjectiva da própria educação e cultura. Da análise dos significados primário e secundário de cada obra passa-se pois para a análise do seu conteúdo intrínseco (a análise propriamente iconológica), e neste terceiro nível de significados a origem da subjectividade emerge da própria "visão do mundo" posta em jogo pela obra.

---

reciprocidade entre o acto de conhecer e o objecto de conhecimento, que colocava o cinema como nova ordem de conhecimento. Para um desenvolvimento aprofundado do trabalho revolucionário de Aby Warburg consultar a obra de Philippe-Alain Michaud (2004).

Consideradas por Panofsky como de origem inconsciente, as "visões do mundo" tornam-se manifestas através das obras de arte juntamente com a reconstrução imaginativa e histórica do contexto da escolha artística.[291] O alcance principal de uma obra de arte, sustenta Panofsky, é a "revelação de uma relação fundamental com o mundo do artista individual, da época específica, das pessoas individuais, como da cultura individual em medida equivalente" (Panofsky, cit in Summers, 1995:15). Interpelando o grau em que a matéria é informada pela "energia de uma visão do mundo" (Panofsky, 1995:15), as formulações idealistas e o pendor historicista que subjaz a construção deste círculo interpretativo estiveram na base da sua revisão. Mas a riqueza do modelo, como recurso conceptual e analítico para o estudo das obras de arte, percebe-se melhor, ao efectuar-se a sua recolocação dentro de um quadro em que a interpretação é desenvolvida com base numa imaginação dialógica. Isto permite suplantar a ideia da "experiência vital do Eu" (Panofsky, 1982), como princípio subjectivo do primeiro nível de interpretação de imagens, uma vez que esta experiência se assume desde logo como inerentemente resultante de uma polifonia de vozes que se precipitam no momento de recepção da obra. Se, com o seu circulo hermenêutico, Panofsky respondia à tentativa de superar uma noção de estética com base na qual os trabalhos de arte poderiam ser adequadamente entendidos de forma intuitiva simplesmente com base nas suas presumíveis formas expressivas, a sua consideração de que a definição de contexto histórico da obra e distância própria são integrais ao significado nas artes visuais, ainda que verdadeira, acarreta o risco de condenar ao monologismo o acto interpretativo. E isto pelo modo como circunscreve e disciplina a própria experiência das obras de arte.

A sua insistência na importância das categorias estilísticas de uma obra como mediadoras da representação, deslocou a interpretação um passo a diante alertando para a história da representação espacial. E aqui, urge rever um ponto de contacto entre as teorias de Panofsky e Bakhtin. A orientação neo-kantiana do primeiro, faria com que este defendesse que as categorias estilísticas não são simplesmente "formais" mas espaciais ou espácio-temporais, análogas à primeira síntese imaginativa que constitui o nosso mundo espácio-temporal (Summers, 1995). Tais categorias tornariam possível

[291] Dentro desta reconstrução imaginativa, a materialidade do ambiente físico vertida para cada imagem funciona como ponto de partida para a compreensão da especificidade histórico-social da paisagem.

uma recapitulação imaginativa do contexto artístico de escolha do autor, facilitando a relação desse contexto com tradições culturais e padrões estilísticos. Porém, isto conduz-nos para uma questão crucial. Ao permitir a localização de um trabalho de arte dentro de uma tradição de representação, a avaliação estilística sugere o lugar, o tempo e as circunstâncias de origem de uma obra, encontrando-se implicada com o respeito pela diferença de visão envolvida na própria ideia de estilo. A passagem para um segundo nível de análise, o da iconografia ou identificação do tema, ao pressupor a reunião entre texto e imagem, aprofunda o estudo das "formas do tempo" (Panofsky, 1982) a operar numa obra, o que possibilita a colocação destes tipos num tempo e num espaço, avançando-se assim no trabalho de contextualização da obra e de compreensão do seu mundo histórico.[292]

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

[292] No decurso deste processo, a paisagem é endereçada como meio ou discurso simbólico através do qual as qualidades expressivas dos elementos naturais são transformadas em significantes, como uma "concentração do poder e da vida" (Jackson, 1984). Integrando um sistema de representação espacial considerado por Panofsky como forma simbólica (a perspectiva linear), a paisagem denuncia o poder activo do mito e da memória como forças de reciclagem do significado dos elementos naturais (como as rochas, as árvores ou os rios) que, como depósitos sedimentares da memória cultural, potenciam o trabalho estético de cada obra de arte.

imagem. Mas esta análise das formas simbólicas pela interpretação dos seus movimentos, ao fundar-se numa busca de encontro entre humanos asfixia a própria vida da obra, colocando-a como objecto passivo de significação.[293] Por isso, à ideia de "correctivo objectivo" como contexto passível de diminuir a tendência para a violenta imposição do ponto de vista do investigador, acrescenta-se a abertura para o "olhar da obra" e a relação dialógica entre os corpos envolvidos numa experiência de tradução, como parte integrante do próprio acto de interpretação.

Expandindo o carácter dialogante da experiência da obra, a perspectivação da mesma como sujeito significante potencia o movimento das formas simbólicas como mediadoras não apenas dos diferentes mundos humanos, mas dos mundos humano e não humano. A relação de significados que através delas se estabelece dentro de um sujeito-corpo que se manifesta pela expressão do conflito de forças culturais enunciado pelo modo como nos olha, força o questionamento das nossas representações espácio--temporais do mundo até ao ponto em que não apenas o tempo mas também o espaço como categorias imaginativas, coalescem, pela força do encontro dos sujeitos dialogantes. No caso concreto do cinema, esta espiral interpretativa complexifica-se devido às diferentes modalidades de comunicação através das quais o sujeito nos interpela e questiona. Neste sentido, a base iconológica de interpretação é também ela afectada pela interferência do som, do ritmo, da montagem, enfim, pelo intertextualidade que caracteriza a obra fílmica e que contribui para a produção de significados.

Alicerçada sobre a individualização de planos fílmicos,[294] a aproximação à paisagem cinemática é aprofundada à medida que se passa do domínio da análise iconográfica

---

[293] Não deve esquecer-se que um dos nossos pontos de partida é o de que o cinema funciona como médium que nos expõe e confronta com as dinâmicas transeuntes da vida material, funcionando a estética fílmica como modo de promover a nossa marcada afinidade com o mundo de que participamos. Como modo de aproximação ao mundo, o cinema configura um modo particular de experiência humana que expande o "mundo exterior" pelo modo como lhe proporciona um veiculo de expressão e comunicação. Nestes termos, a própria dimensão simbólica é re-equacionada (para além do trabalho humano e do inconsciente), surgindo como dimensão activa de comunicação de uma miríade de células da realidade mobilizadas por associação. O ícone constitui-se aqui como elemento de primeira ordem através do qual se opera a cisão entre mundos que buscam comunicação. Ou, posto de outro modo, como dispositivo de codificação das trocas concretas da experiência entre humanos e não humanos, passado e presente, natureza e tecnologia.

[294] Porque cada plano fílmico se abre ao movimento de associação de imagens que "anima" o significado do ícone. Como plano iconológico, o plano fílmico representa uma forma de arte mnemónica que actualiza as imagens da memória cultural evidenciando a sua vida e as suas transformações assim como a heterogeneidade da cultura visual contemporânea. Mas também pelo

para o domínio da iconologia (a iconografia tornada interpretativa). Assim, e num primeiro momento, para entrar no conteúdo temático de cada obra tem-se em conta os significados expressivo e factual, que no seu conjunto definem o significado primário ou natural da obra. A entrada no conteúdo temático implica a exploração daqueles significados e a familiarização com o mundo dos objectos e das acções representadas mas também com o mundo menos imediato dos costumes e das tradições culturais interpeladas em cada filme. Donde, o recurso sistemático à pesquisa documental e a estratégias inter-textuais. A apreensão do conteúdo temático primário de cada obra na sua relação com a representação da paisagem, envolve o esforço de identificação de "formas puras" (Panofsky, 1982) a operar em planos fílmicos individualizados. A entrada neste mundo dos motivos artísticos de cada filme e a exploração dos seus "significados primários ou naturais" (Panofsky, 1982) dá lugar à busca e identificação das relações mútuas entre os objectos representados. Este nível de análise permite compreender o modo como os objectos ou acções se exprimem por formas.

Mas as conotações expressivas de cada obra só podem de facto ser compreendidas quando entramos nos significados secundários ou convencionais que emanam das relações mútuas entre objectos representados. Por isso, um segundo nível de análise ocorre com a exploração do conteúdo temático secundário de cada obra e com a identificação da relação entre motivos artísticos e combinações de motivos artísticos. A análise de composições em planos fílmicos individualizados e do seu trabalho no conjunto da narrativa permite a identificação de temas paisagísticos ou conceitos de paisagem a operar em cada obra. Neste processo, a interpretação iconográfica é aprofundada à medida que se exploram as imagens ou os conjuntos de imagens entendidas como motivos portadores de significado secundário associado a temas e conceitos. A interpretação de combinações de imagens permite aceder ao conteúdo secundário de cada obra pela exploração do universo das histórias e alegorias subjacentes à representação da paisagem. Depois de se proceder à identificação do mundo de temas e conceitos paisagísticos manifestos em cada obra, passa-se pois à tentativa de individualização dos princípios unificadores que sustentam e explicam tanto a sua manifestação visível como o seu significado inteligível. A passagem para a

---

modo como cada plano se abre à figuração da paisagem e por constituir a figuração da paisagem o ponto de partida para a tentativa de compreensão do trabalho da paisagem no cinema.

interpretação do significado intrínseco da paisagem cinemática implica portanto a condensação das suas variadas dimensões em cada obra e a sua relação com o mundo do autor e com o contexto cultural mais lato em que se insere a própria obra.

Constituindo o terceiro nível de análise, a interpretação do significado intrínseco da paisagem cinemática desenvolve-se já dentro do domínio da Iconologia. De facto, se a análise iconográfica permite a identificação dos símbolos convencionais inscritos em imagens, a interpretação iconológica permite aceder aos estratos mais profundos de significado, ao "significado intrínseco" (Panofsky, 1982) de cada obra ou ao seu simbolismo mais profundo. Permitindo aceder àquilo que Erwin Panofsky (1982) designa por significado ou conteúdo intrínseco de uma obra de arte, a Iconologia desvela os "princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, de uma classe ou de uma persuasão religiosa ou filosófica – inconscientemente qualificada por uma personalidade e condensada numa obra" (Cosgrove e Daniels, 1997: 2). A este nível, ao nível da análise iconológica, a paisagem é entendida como sintoma de fenómenos culturais e humanos específicos na sua relação com os processos de comunicação que se estabelecem continuamente com as mais diversas entidades do mundo objectual que, no seu conjunto, integram aquilo que temos vindo a designar por ambiente físico. Esta relação pode ser revelada pela interpretação das características de composição e pela iconografia da paisagem. A análise iconológica desenvolvida assenta, deste modo, numa concepção das "formas puras, (d)os motivos, (d)as imagens, (d)as histórias e (d)as alegorias como manifestações simbólicas de princípios fundamentais" (Panofsky,1982:22) que animam as obras de arte. A interpretação do significado da paisagem cinemática passa, a partir daqui, pela identificação dos valores simbólicos a operar em cada obra, tendo em conta a história dos sintomas culturais ou símbolos circunstancialmente mobilizados para sua representação. Tenta-se pois compreender o modo pelo qual, sob condições históricas diferentes, tendências específicas do espírito humano são expressas pelo trabalho da paisagem.

Como forma de interpretação da paisagem cinemática, o método iconológico encontra no plano fílmico a unidade elementar de análise. A exploração iconológica de tal unidade possibilita a compreensão da cultura cruzada de referências que subjazem a representação cinemática de paisagem. Isto porque, ao participar numa máquina de memória profunda que reorganiza a reaparição de fórmulas antigas que vão povoando as

obras de arte no decurso do tempo histórico (Michaud, 2004), a escrita visual do filme actualiza as representações em paisagem por meio do plano fílmico.[295] Como salienta Maurizia Natali (1996), representando muito mais do que o significante de uma cadeia narrativa ou um motivo iconográfico codificado, o plano fílmico representa a memória fractal do cinema. Materializando e hieroglifizando os espaços representados, o plano fílmico objectiva, segundo a autora, as inúmeras transformações a que as imagens têm vindo a ser sujeitas no desenvolvimento da história cultural dos povos. Atravessadas por processos históricos e culturais complexos, as imagens que povoam o plano fílmico denunciam a sua própria ambivalência ética e estética. Por este meio e de acordo como Aby Warburg (Michaud, 2004), o cinema procede à reanimação e à renovação de inúmeras fórmulas estéticas e ressuscita os fantasmas aprisionados pela história da arte e pela memória cultural. O sentido profundo (e ambivalente) dos planos fílmicos revela, assim, os conflitos culturais subjacentes à obra cinemática em que se inscrevem. Este tenta elucidar-se pela busca contínua do modo como tais conflitos se encontram disseminados na história dos inter-textos que constituem o tecido da cada obra fílmica.

Neste quadro, a interpretação iconológica dos planos fílmicos fornece pistas concretas para a elucidação da paisagem cinemática. Aquela vai-se erguendo através da força expressiva de determinados detalhes (de indícios ou de microtemas), os quais albergam contradições ou conflitos culturais específicos.[296] Associados à irrupção de fórmulas antigas e à intertextualidade produzida pela sobreposição de compromissos estéticos variados, os detalhes iconográficos individualizados sintetizam o sentido profundo de uma imagem e explicam os conflitos culturais subjacentes à escrita do plano fílmico. Tal dispositivo analítico, acarreta um avanço na interpretação fílmica por cortes ou rupturas de acordo com os sintomas identificados em planos específicos. A interpretação assim ditada por cortes analíticos é aliás característica do próprio método iconológico permitindo reconstruir segundo Warburg (Michaud, 2004), os intervalos de

[295] O plano fílmico constitui um ambiente de inscrição das performances do mundo natural. Donde a sua importância para a compreensão da experiência da paisagem, pelo modo como aglutina não apenas diferentes modelos de experiência mas também diferentes tipos de experiência.

[296] Estas contradições ou conflitos são por nós entendidos como pontos de tensão entre natureza e cultura, momentos de tensão deflagrados no processo comunicacional estabelecido entre os actores e actuantes convocados em cada obra. Donde a dificuldade de significação destas configurações iconográficas, perspectivadas como sintomas de uma falha de comunicação. O modo como desestabilizam o sentido da interpretação deve ser encarado como ponto de fuga de um simbolismo dialogante propiciando a busca de novos pontos de contacto.

profundidade proporcionados pela irrupção de fórmulas estéticas específicas (e pelo seu conflito no conjunto da obra). Este tipo de interpretação possibilita ainda a compreensão dos mecanismos de fusão a que tais fórmulas foram sujeitas pela memória cultural ou memória de co-habitação.

A definição de cortes analíticos efectuados no processo de interpretação de cada obra é accionada por uma pesquisa inicial de índole pré-iconográfica.[297] O resultado desta pesquisa permite a identificação de planos fílmicos emblemáticos marcados por motivos ou conjuntos de motivos enigmáticos. A primeira fase de identificação de elementos iconográficos significativos (sintomas) permite a definição dos cortes analíticos a partir dos quais se procede à interpretação iconológica dos planos fílmicos isolados. Esta, por seu turno, permite aceder ao significado intrínseco da paisagem cinemática em cada obra, proporcionando uma compreensão do desenvolvimento histórico das fórmulas pictóricas que a povoam e a elucidação do seu potencial simbólico. Neste quadro de análise, o cinema é encarado como elemento de disseminação de ícones mnemónicos profundos que abrem uma falha na comunicação entre o espectador (investigador), a obra (o filme analisado) e o mundo objectual ou o ambiente físico. Deste modo, cada "falha" funciona como sutura propiciadora da exploração das relações entre planos, permitindo aprofundar o significado intrínseco da obra.

Funcionando como fermento onírico heterogéneo das artes que o precederam e mesmo das suas contemporâneas (Natali, 1996), o cinema permite a exploração dos conflitos alojados sob a mascara de falhas de comunicação que se vão desvelando através da exploração de sequências de planos, tendo em conta a sua inter-textualidade e as modalidades de comunicação das quais se nutrem as diferentes obras fílmicas. Assim, ao explorar o jogo dos planos fílmicos, cada plano individualizado para análise é encarado como "uma imagem estratigráfica em que as camadas nunca são inteiramente contemporâneas de si mesmas" (Natali, 1996:46). A exploração das diversas camadas de figuração do plano fílmico permite descodificar a sua escrita hieroglífica, permitindo explorar os lugares e objectos do nosso inconsciente óptico.[298] Muito para além do seu

[297] Uma análise descritiva e mais ao nível dos motivos.

[298] Perspectivado o inconsciente óptico como lugar de acomodação da experiência figurativa ou tornada figurativa, tornada significativa pelo desejo ou pela intensidade do momento de partilha que se organiza através dela. O inconsciente óptico tem

papel enquanto célula descritiva ou narrativa, o plano fílmico revela os espectros estéticos albergados em cada representação da paisagem.[299] Aliás, o trabalho do plano de paisagem no que respeita à renovação de clichés icónicos que afectam os motivos profundos da arte do passado e do presente, é manifestamente sublinhado por Natali, quem defende que estes funcionam como "máscaras narrativas" na fachada ficcional do filme.

Como tem vindo a salientar-se, a definição dos cortes analíticos no processo de exploração iconológica do documento fílmico é definida pela acção dos planos de paisagem na sua relação com os enigmas iconográficos, detalhes ou indícios.[300] Já se referiu também que tais planos produzem intervalos de profundidade estética passíveis de elucidar o conteúdo intrínseco da obra.[301] Não obstante, a própria individualização dos planos de paisagem é um dos passos cruciais do processo interpretativo. Objectivado como combinação de motivos naturais e como composição tendencialmente formal, o plano de paisagem é encarado como imagem emblemática de cada obra fílmica. Portadores de efeitos retóricos e ideológicos apreensíveis desde logo pela análise das suas qualidades expressivas, os planos de paisagem funcionam muito mais do que como meros cenários da acção. Fazendo ressonância da representação de espaço e do território nas artes e da ilusão perceptiva e estética objectivada pelo desenvolvimento das técnicas de representações da profundidade de campo, o plano de paisagem funciona como unidade significante em torno da qual se interpreta o trabalho da paisagem em cada obra. De facto, a consideração analítica do plano de paisagem suplanta a sua perspectivação enquanto mera unificação panorâmica.

---

subjacente um processo de registo imagético e funciona como um arquivo da experiência que põe em acção diferentes níveis de memória (perceptiva, sensorial, emotiva, química …).

[299] A ideia de espectros estéticos remete para todo um conjunto de formas que se vão repetindo e reciclando ao longo da história da arte e para os clichés icónicos. A hipótese de que esses espectros estéticos são expressão de actos performativos de diferentes entidades envolvidas na experiência de contacto desafia uma noção convencional de estética e será desenvolvida no capítulo final do presente estudo.

[300] Os enigmas iconográficos encontram-se associados à identificação de contradições ou conflitos de interpretação. O enigma surge como problema para resolver através de um acto de interpretação que é uma prática de relacionalidade difractiva e de tradução das intencionalidades processuais implicadas no acto do encontro drenado pelo ícone. Um detalhe de figuração que se impõe pela sua força expressiva ou pela sua persistência residual no conjunto da obra, funciona como uma chave que abre o processo bloqueado de comunicação instaurado pelo enigma. Este pode igualmente ser designado como indício, pela sua capacidade de indiciar simbolicamente uma ou um conjunto de pistas de significação.

[301] Normalmente a resolução de um enigma produz um salto interpretativo. A definição de intervalos de profundidade associa-se a esta função da estética de nos permitir aceder a níveis mais profundos da experiência.

Perspectivado como uma condensação em profundidade de códigos e convenções culturais dos mais variados tipos, cada plano de paisagem define o seu próprio papel narrativo pelo modo como irradia significado para o conjunto da obra. Muito mais do que uma simples fracção da narrativa fílmica, cada plano de paisagem funciona como "superfície volumétrica e página hieroglífica da memória produzida pelo cinema" (Natali, 1996:10). Como arquivo de motivos e composições que põe em jogo ícones com entradas para diversas épocas e culturas como para diferentes instâncias de co-habitação, o plano de paisagem transforma-se frequentemente, no decorrer da análise, em emblema enigmático a operar no seio da narrativa. Importada da teoria de Natali, a perspectivação do plano de paisagem enquanto emblema cultural e enquanto enigma iconológico de uma obra fílmica representa constructo analítico de primeira ordem e suporte técnico em torno do qual se articulam os diversos níveis de interpretação. Isto porque, a natureza de enigma emblemático de um plano de paisagem está associada, segundo a autora, à forma simbólica por este emprestada ao conjunto da obra e que a reveste de uma profundidade estética e cultural específicas.[302] A exploração deste tipo de enigma iconológico facilita a compreensão do papel e do trabalho das representações de paisagem nas obras analisadas.

Definido por Natali como elemento ou detalhe iconográfico que "figura o excesso de espectros que formam e reformam a memória do cinema e que povoam invisivelmente o plano" (1996:19), o enigma iconológico funciona como pista para a interpretação da paisagem cinemática. Efectivamente, os intervalos de profundidade fornecidos à narrativa pelos enigmas paisagísticos permitem aceder ao significado intrínseco de cada obra e elucidar o seu conteúdo simbólico. Funcionando como indício para a exploração do conteúdo intrínseco de cada obra, o enigma paisagístico abre caminho para a compreensão do modo como as imagens fílmicas albergam "fantasmas de outras artes que definem a estética paradoxal do cinema e que produzem as imagens-cliché, as imagens-ressonância, as imagens-formas patéticas" (Natali, 1996:19). O decurso do

[302] A nosso ver, a força do plano de paisagem advém precisamente da sua habilidade para accionar as instâncias de comunicação entre o humano e o não-humano, entre natureza e cultura. Daí advém a sua força simbólica, por emergir como expressão das performances de interacção entre diferentes entidades que paralelamente lutam por contacto e por dissociação. A expressão destas performances é em grande medida desenvolvida ao nível do figurativo, entendido o figurativo como uma das dimensões simbólicas estruturadas pelo sistema háptico de percepção e pelo sistema de emoções. Donde o estatuto da paisagem como arena privilegiada para a emergência de conflitos comunicacionais.

processo de interpretação da paisagem cinemática, prende-se por isso com a individualização de detalhes fílmicos, associados à noção de um enigma paisagístico encerrado num plano. A identificação destes detalhes figurativos constitui outro passo da investigação, afigurando-se como técnica de interpretação da paisagem cinemática. Neste quadro, a análise iconológica da paisagem cinemática aproxima-se da técnica do "paradigma indiciário" (Natali, 1996), isto é, o paradigma analítico em que o movimento de intuição se desloca de um detalhe saliente no conjunto da obra para um horizonte cultural mais amplo no qual o detalhe se afirma como "ponto de fuga" (Natali,1996).

Figurado das mais diversas maneiras e enquadrado em planos, o território afirma-se como imagem emblemática nos diferentes filmes analisados, proporcionando pistas secretas para a interpretação de cada obra. A exploração do enigma estético e iconológico proporcionado por estas imagens prende-se com o seu carácter indiciário. Funcionando como indício para a interpretação iconológica da obra, a imagem de paisagem funciona também como sintoma cultural, viabilizando a exploração do conteúdo intrínseco da obra. A interpretação das imagens de paisagem na forma de plano fixo panorâmico ou em detalhes paisagísticos revelados ao longo da narrativa, revela e traduz os fantasmas históricos que povoam as representações culturais de natureza. Aberta à interpretação iconológica, a imagem de paisagem revela uma rede de significados que é estabelecida pelo jogo de fórmulas pictóricas antigas a operar na superfície de representação donde se desprende um conjunto de signos enigmáticos que irrompem no tecido fílmico. O passo seguinte deste quadro analítico assenta pois no deslindar dos enigmas iconológicos individualizados através da exploração do conteúdo intrínseco da imagem. Nesta fase da pesquisa recorre-se a uma nova técnica de interpretação.

Se na fase precedente a interpretação se vê norteada pela técnica de "livre associação de imagens" (Natali, 1996), nesta fase adopta-se a técnica de "associação diacrónica de imagens" (Natali, 1996), identificando-se a história e o sentido das imagem de paisagem que povoam cada objecto fílmico e confrontando-se visualmente os motivos heterogéneos que as constituem. De facto, a técnica de associação diacrónica das imagens sobre a qual assenta esta fase da pesquisa, permite a exploração das camadas estratigráficas de motivos que objectivam o pendor simbólico de cada imagem de

paisagem. Através dele, procede-se à elucidação das falhas ou rupturas abertas na comunicação pelo tempo de transformação das imagens (tempo iconológico) procurando-se aquilo que Ernst Cassirer designou por "valores simbólicos". Como o próprio autor salienta os símbolos não são

> "meras figuras que referem uma determinada realidade pela via sugestiva ou alegórica, mas no sentido de forças, cada qual produz e posiciona o seu próprio mundo. A relação destas formas com a realidade e a tentativa de identificação de atributos que lhes sejam independentes é uma questão irrelevante. Para a mente, só é visível aquilo que tem uma forma definida; mas cada forma de existência tem a sua origem num modo muito peculiar de ver, numa qualquer formulação intelectual e intuição de sentido" (Cassirer cit. in Cosgrove e Daniels, 1997: 3).

A densidade hiper-textual dos planos de paisagem configura assim um campo vastíssimo para a exploração deste tempo iconológico que justifica a vida dos próprios símbolos.[303] As contracções e dilatações do espaço representado por estas imagens reenviam-nos sistematicamente para fórmulas de representação de períodos e de estilos diversos, aprisionando-nos numa tradição de representação em paisagem que a pintura consagrou em género específico e que o cinema renova num movimento permanente e inusitado.

Constituídas por densas camadas estratigráficas de motivos e de composições provenientes de diferentes períodos e denotando estilos frequentemente em conflito, as imagens de paisagem que definem os planos individualizados são sujeitas a uma confrontação diacrónica que permite a exploração desses mesmos motivos e das suas relações intra-textuais. Através desta técnica, identificam-se as ressonâncias entre os símbolos representados e a longa história que os subjaz, elucidando-se o seu significado cultural. Reenviando para as continuidades e descontinuidades espácio-temporais que

[303] À exploração deste tempo iconológico acrescentamos a exploração da distância iconológica, a distância de aproximação entre o Outro humano e não-humano convocados por uma configuração iconográfica. Através da distância iconológica opera-se a irrupção do mundo natural, pela enunciação da sua alteridade simbólica que radica na própria codificação expressiva dos ícones naturais como tarefa de uma memória de contacto.

atravessam os símbolos inscritos nas imagens de paisagem, a técnica de associação diacrónica ajuda a clarificar o sentido profundo destas imagens no conjunto de cada obra analisada, possibilitando a reconstituição do imaginário geográfico que as anima. A associação diacrónica das imagens possibilita assim a reconstituição dos sentidos que escapam ao conteúdo manifesto de cada obra e que só podem encontrar-se pela exploração do seu conteúdo intrínseco.

A exploração do conteúdo intrínseco de uma obra fílmica ao configurar um dos meios através do qual se intercepta o carácter semiótico material do espaço no contexto de uma interpretação crítica e dialógica, possibilita uma releitura dos sistemas de signos geográficos veiculados pelo cinema. Desenvolvida de forma sistemática, a interpretação iconológica adquire profundidade acrescida quando se tem em conta o jogo dos planos no processo comunicacional. O carácter dialogante dos diferentes planos de paisagem, pelo circuito de interferências estabelecido com base nos significados veiculados que põem em contacto o mundo da obra e o mundo do investigador, é potenciado pelo quadro de relacionalidade dentro do qual diferentes subjectividades são convocadas. A deslocação da atenção analítica dos planos individualizados para o seu trabalho narrativo, permite a abertura da interpretação para o "ser" do filme, tendo em conta já não apenas a vida da obra e as circunstâncias de interpretação mas também a própria vida dos símbolos. Isto implica a passagem de uma consideração diacrónica dos signos e símbolos a operar em cada imagem, para respectiva consideração num ambiente de significação dentro do qual diferentes modalidades comunicacionais desafiam a sua própria estabilidade. De facto, a intercepção entre som e palavra, movimento e ritmo, ou variação dos ângulos e dos enquadramentos assim como a sobreposição de figuras visuais e estilísticas recodifica o trabalho de significação do material simbólico mobilizado em cada filme. Potenciando a nossa abertura para as questões que nos são levantadas por cada obra, a nossa predisposição para sermos afectados pelos seus mundos abre o processo de participação dos sujeitos envolvidos na experiência fílmica. Pondo em contacto as dimensões intra-subjectivas e intersubjectivas da experiência fílmica, o intenso processo comunicacional que aí se estabelece funda-se na busca de relações entre o modo como endereçamos cada obra e o modo como somos endereçados pelo filme.

A abertura para as instâncias através das quais o filme nos interpela, objectivada pela corporização da experiência a que a escrita dá voz, força pois uma revisão dos próprios modelos de experiência implicados na prática espectatorial. Como modo de clarificar os fundamentos do quadro interpretativo de que aqui se dá conta, e como modo de elucidar os desenvolvimentos da aproximação iconológica. E ainda, como modo de compreender as estratégias através das quais a paisagem nos interpela através do filme. Isto envolve o exame da percepção do significado na experiência estética. Partindo de uma concepção dialógica do processo comunicacional que se estabelece durante o acto de recepção de um filme,[304] a experiência fílmica altera as instâncias da percepção e da emoção. De facto, trata-se de rever a centralidade dos diferentes modelos de experiência pelo modo como esta questão é afectada pelo advento e subsequente papel cultural do cinema. A despeito do seu privilégio pelo representacional e pelo temático, as meditações de Panofsky sobre o cinema são aqui particularmente significativas. Esclarecendo a relação histórica entre competências perceptivas e os modos dominantes de representação, o autor lançou as bases para a compreensão de como o cinema se encontrou associado à emergência de uma nova episteme visual (prefigurando-a), como simultaneamente pôs em campo um novo modo de visão (Levin, 1995). Tese aliás desenvolvida por alguns dos primeiros teóricos do cinema como Dziga Vertov e Walter Benjamin, a despeito das suas diferentes conclusões.

Explorando as possibilidades do cinema, Panofsky debruçou-se sobre o significado estético deste dispositivo tecnológico evidenciando a sua capacidade de construir o espaço através do tempo. O carácter "dinâmico" do espaço fílmico faz com que, apesar da imobilidade física do espectador,

> "esteticamente, este encontra-se em permanente movimento dado que os seus olhos se identificam com as lentes da câmara que permanentemente mudam em distância e direcção. Móvel como o espectador é, assim é móvel, pela mesma razão, o espaço que lhe é apresentado. Não apenas os corpos se movem no espaço, mas o próprio espaço se movimenta, aproximando-se, recuando, volvendo-se, dissolvendo e recristalizando, tal como aparece

[304] Processo que longe de consistir num monólogo isolado se afirma como um elaborado evento dialógico.

> através da controlada locomoção e focagem da câmara e através dos cortes e montagem dos vários planos – isto para não mencionar efeitos especiais tais como visões, transformações, desaparecimentos, câmara lenta e planos acelerados, reversões e trucagens." (Panofsky cit. in Levin, 1995:316).

Tal alusão às possibilidades específicas do cinema definidas pelo autor como de "dinamização do espaço, e, consequentemente, espacialização do tempo" (Panofsky cit. in Levin, 1995:316) sublinhavam o novo espaço representacional constituído pelo léxico formal do cinema. Simultaneamente estendendo (no tempo) a ilusão espacial de profundidade da perspectiva e criando novos vazios e dobras espácio-temporais, este novo regime representacional evidenciava uma transformação nos sistemas de percepção. Do mesmo modo que a perspectiva linear foi lida pelo autor como forma simbólica que articulava os avanços da epistemologia contemporânea à sua descoberta, também a linguagem fílmica articulava os correlatos epistémicos do cinema como nova forma simbólica (Levin, 1995). Tal como a perspectiva é uma construção compreensível em si mesma unicamente através de um muito particular e especificamente moderno sentido de espaço, a compreensão da forma cinemática acarreta a exploração do seu particular sentido de espaço.

A questão da especificidade do cinema e sua relação com a linguagem fílmica e transformação da percepção conduziria a uma leitura iconológica do cinema como forma simbólica, tal como foi sendo efectuada por autores tão diferentes como Benjamin, Heidegger, ou Balázs e mais recentemente Baudry, Deleuze ou Bruno. Neste sentido a leitura iconológica do cinema remete para uma interpretação fílmica que tenha em conta a relação entre conteúdo e médium. Isto, por seu turno, remete para uma reflexão sobre a própria teoria da experiência da qual depende a própria Iconologia, por forma a torná-la aberta às mudanças no desenvolvimento das práticas representacionais e perceptivas e a libertá-la de um modelo iconográfico inicial preocupado com a história dos tipos e respectiva ligação à continuidade temática. E aqui, a elaboração por Benjamin da sugestão de Paul Valery de que o cinema mais do que ser uma arte, transformaria a própria noção de estética, é mais do que adequada para espevitar aquela reflexão. É com esta preocupação que prosseguiremos os termos do presente estudo,

cientes de que, como tentaremos mostrar em momento seguinte, o nosso próprio texto servirá para elucidar o papel do trabalho da paisagem na transformação da experiência.

4.4. As práticas do observador móvel e corporizado como reptos de um quadro interpretativo

> "A partir do momento em que as categorias fundamentais de pensamento sobre a realidade – espacialidade e temporalidade, descrição estrutural, conexão funcional e racionalização explicativa – já não são vistas como características necessárias da inteligência enquanto tal mas como desenvolvimento de adaptações cognitivas a modos particulares e contingentemente constituídos de colocação na e de interacção com a natureza, não há razão para esperar uniformidade."
>
> *Nicholas Rescher, 2000*

Como temos aludido, a presente investigação persegue um quadro interpretativo que é antes de mais compreensivo e dialogante promovendo o envolvimento com os diferentes textos do filme, com imagens, figuras, e enredos, por forma a compreender o seu trabalho de articulação de mundos e significados. Estruturado por forma a permitir o envolvimento com os mundos de cada filme, e a compreensão do sentido em que se opera aquele trabalho de articulação, o quadro que se vem definindo funciona como estratégia de leitura de produtos culturais codificados. De modo a desafiar uma atitude conformista relativamente às linguagens que circulam, mas também como postura receptiva que desafia a ideia de um mundo construído de acordo com políticas semióticas generalizadas. O objectivo não é, portanto, o de alcançar uma leitura "certa" de cada documento fílmico, mas antes o de obter uma leitura que permita com que este se "movimente" culturalmente de forma diferencial. Tal objectivo será perseguido (1) pela recolocação da interpretação iconológica até ao ponto em que se busca o contacto entre o conteúdo das obras e a exploração do cinema como forma simbólica, (2) pela exploração do carácter relacional da experiência fílmica, (3) e pelo reclamar do trabalho do espaço como entidade semiótico-material. Procurando o desenvolvimento de uma percepção diferencial implicada com a releitura e reescrita dos sistemas signos geográficos, o sujeito em formação que se enuncia através deste quadro compreensivo indaga as redes de comunicação de significados que se estruturam em cada filme por

forma a assegurar ou desestabilizar a segurança de articulação entre os personagens e figuras cinemáticas e os ambientes físicos representados.

A releitura da paisagem como sistema de signos geográficos proporciona assim a possibilidade da sua reescrita por forma a colocar a geografia como ordem de conhecimento diferencial e em permanente negociação resultante de uma relacionalidade difractiva e dialógica. Neste quadro, a constituição da natureza como Outro é suplantada, interpelando-se os diferentes efeitos das histórias de colonialismo, racismo, sexismo e domínio de classes que nutriram uma crescente tensão entre cultura e natureza. O esforço de posicionalidade do sujeito em formação associa-se pois, não a uma tentativa de colocação do Eu onde se busca autoria, mas a um esforço de redefinição de um "nós" cerzido pelas inúmeras teias que ligam os actores humanos e não humanos, linguísticos e discursivos assim como mecânicos, tecnológicos, orgânicos e não-orgânicos que se enunciam através de cada obra. Implicado com a construção de uma nova relação entre natureza e cultura, este sujeito interpela a paisagem como constructo cultural que tradicionalmente reflecte uma relação que se pretende ver ultrapassada. Uma relação que promove a reificação, possessão, apropriação e nostalgia relativamente à terra e aos seus "recursos", a qual se encontra implicitamente codificada nos sistemas de signos geográficos e na linguagem cartográfica e topográfica como linguagens de inventariação e domínio.

Mais do que sucumbir à demolidora ideia de substituição do espaço factual pelo espaço virtual numa época profundamente marcada pela guerra e pela tecnociência, ou da transferência dos encontros sociais dos ambientes "naturais" para os ambientes de ecrã (o que seria mais um capricho de uma racionalidade bipolar e reflectiva), a construção colectiva de paisagens de co-habitação e da diferença merece consideração. E este talvez constitua um grande repto para a Geografia contemporânea, o realinhamento de natureza e cultura, e a perspectivação da paisagem como lugar de articulação de encontros sociais heterogéneos com papel activo para a experimentação de novas formas de co-habitação. Deste modo, o recurso aos trabalhos de autores como Donna Haraway (2004) e Bruno Latour (2003) associa-se a uma exploração da semiótica material como meio de estender "o registo da semiótica para lá da sua preocupação tradicional com a significação, como ordenamento linguístico, a todos os tipos de 'portadores de mensagens' e processos materiais, como dispositivos técnicos,

instrumentos e grafismos, assim como capacidades corporais, hábitos e competências" (Whatmore, 1999: 29). A releitura da paisagem nestes termos, assenta pois no desafio da compreensão da paisagem como experiência que enuncia a tarefa ética de abrir a experiência humana ao campo de uma radical alteridade. Neste sentido, o indagar das competências cognitivas e linguísticas que convencionalmente definem a paisagem como constructo cultural alicerçado sobre a distanciação entre sujeito e objecto,[305] associa-se à tentativa de fazer emergir os níveis de mútua afectação constitutiva responsáveis pela sua recíproca modelação.

O recurso à Biofilosofia e à teoria da ciência permite pois entender os "impulsos morfogénicos de replicação e diferenciação, multiplicidade e singularidade através dos quais os fluxo dos devires mundanos toma forma, assegura e muda de forma" (Whatmore, 2002:5). A teoria fílmica contemporânea apresenta-se como uma vasta arena para exploração destes propósitos e, a seu par, a Teoria Visual e os Estudos Culturais reflectem estas mesmas preocupações. O reclamar dos contributos dos sistemas transdisciplinares de pensamento para o campo dos estudos da paisagem configura pois um dos desafios mais significativos tanto para arquitectos como planeadores, mas também e muito intimamente para os geógrafos. Neste contexto, a consideração da problemática da paisagem tendo em conta o espaço como entidade semiótico-material, funciona já não pela sua perspectivação como construção puramente humana ou alicerçada na ideia de uma natureza universal pré-humana, mas como uma concreção de interferências de carácter material e semiótico que desafiam qualquer leitura baseada numa divisão fundamental entre sujeito e objecto. O modo como são construídos significados estáveis por um vasto conjunto de actores e actuantes por forma a alcançar os inúmeros padrões de interferências, é assim alvo de atenção por forma a alcançar a compreensão de como se processa a revisão da experiência de paisagem no momento presente.

Em termos latourianos, isto implica a predisposição para uma nova aprendizagem, a predisposição para aprendermos a ser afectados pelos corpos, pelos objectos e pelas linguagens, através de uma articulação que lhes permita serem mais do que aquilo que eles eram antes deste movimento de afectação recíproca ou busca de interferências e articulações. A procura de um sistema de signos geográficos que dê conta do papel do

[305] Como constructo responsável pela exclusão de inúmeras categorias de humanos e não humanos.

espaço como entidade semiótico-material que opera na co-constituição dos mundos, desvela-se pois através da exploração da paisagem cinemática. Pelo modo como o espaço é incorporado filmicamente, mas também pelo modo como o espaço é afectado pela interferência entre os mundos dos diferentes sujeitos implicados na experiência fílmica. A interpelação de cada documento fílmico funciona, neste sentido, como meio de viajar através desses mundos e como meio de negociar modos de acesso e formas de orientação no mundo concreto em que habitamos. Isto implica imaginação e prática geográficas "no impulso purificador de fragmentação dos fabricos vivos da associação designando os lugares próprios da 'natureza' e 'sociedade', tanto como na promessa da sua recusa" (Whatmore, 2002:3). O reconhecimento das barreiras íntimas através das quais sujeito e objecto tomam forma um em relação ao outro no fabrico da vida quotidiana funciona, neste quadro, como modo de acesso a espacialidades que se afastam da separação ontológica de natureza e sociedade.

A modesta investida, de que aqui se dá conta, às instâncias ontológicas dentro das quais as figuras tradicionais de sujeito e objecto buscam redefinição, ao reflectir um esforço para alcançar um conhecimento situado como "argumento sobre posicionalidade" (Haraway, 2004), força a própria desnaturalização da ideia de natureza. A ênfase na tentativa de alcançar uma posição que permita acesso a espacialidades forjadas para lá deste quadro de separação orienta-se pois neste sentido. E aqui, a própria ideia de espacialidade corre o risco de ser abalada, dado perseguirem-se as lógicas espaciais "generativas" mais do que "produtivas".[306] O acesso a essas lógicas, opera-se com base numa redistribuição da acção social que envolve mudanças nas modalidades de associação. Mudanças que vão do intencional para o afectivo, "do ser para o tornar-se nos ritmos temporais da diferença humana/não-humana, como de geometrias para topologias, enquanto registo espacial da acção distribuída" (Whatmore,

[306] Esta ideia tem subjacente a proposta de Haraway de necessidade de deslocação em direcção a um artefactualismo diferencial. Interceptando uma particular produção da natureza dentro da qual os organismos ou entidades "naturais" são construídos pelas práticas tecnocientíficas num mundo sempre em mutação, a autora avança a noção de artefactualismo como modo de endereçar tanto a descontextualização tecnológica enquanto experiência ordinária como a desnaturalização de uma lógica de produção de imagens implicada com a ideia de replicação e reprodução da cópia de um modelo original ("natural"). Neste sentido, o artefactualismo declina o producionismo (e a lógica da reprodução tecnológica). A deslocação da terminologia de produção e reprodução por uma terminologia que remete para as instâncias generativas dos processos relacionais prende-se com a tentativa de suplantar as lógicas relacionais entroncadas num sistema mundial de produção/reprodução preso a hierarquias de domínio responsáveis pelas políticas de organização material da vida quotidiana como pelas políticas de organização simbólica da cultura e imaginação.

2002:5). A tentativa de intercepção entre iconologia e dialogismo fornece um valioso contributo para o alcançar deste desafio pelo modo como enxerta o mundo dos significados no campo da interpretação dialogante. Concomitantemente, a busca de compreensão das interferências entre o técnico e o corpóreo, reposiciona o debate sobre a paisagem como experiência estética em direcção à sua compreensão tendo em conta as inúmeras modalidades afectivas de associação como dimensões de uma aprendizagem de afectação recíproca de objecto e sujeito, entidades orgânicas e não orgânicas, tecnologias e linguagens.[307]

Desenvolvendo-se em paralelo com o esforço de acomodação do não-humano no fabrico do trabalho social, a tarefa de pensar o espaço através do corpo é investida de uma particular direcção – a das formas de co-habitação e residência que subjazem o acto corporizado da escrita. E isto, dado que o próprio acto da escrita força a revisão das competências e saberes do investigador por forma a entender como estes se encontram implicadas com o acto de habitar lugares na vida quotidiana. A multiplicidade de espaços gerados pelo e no movimento de associação que nos implica no acto de recepção de cada filme, precipita-nos desde logo para uma "imagem-afeição" como tipo de imagem e como componente de todas as imagens (Deleuze, 2002). Como parte de séries intensivas de afectos que marcam uma instância crítica (Deleuze, 2002), a imagem-afeição precipita no ecrã o carácter do espaço como superfície receptiva imóvel em que os sistemas de signos geográficos se articulam pelo forçar de uma experiência estética situada. Mas este vaso de inscrição suspenso em enquadramento de forma impassível em que se descarregam as fantasias de uma unidade (mesmidade) reflectida é paralelamente uma entidade difractiva, ao desvelar-nos uma série de micro-movimentos numa superfície imobilizada para observação. A imobilização de um corpo em movimento submetido a representação torna-se pois o motor da própria acção expressiva pela concreção na imagem da sua "unidade imóvel e de movimentos expressivos intensivos que constituem o afecto" (Deleuze, 2002:87). Tal imobilização é tornada concreta durante a experiência fílmica através do plano de paisagem.

[307] Parece-nos particularmente importante recolocar o debate da paisagem tendo em conta a necessidade de construção de discursos alternativos passíveis de dar resposta tanto às múltiplas formas de experiência como à afirmação de sujeitos sociais implicados com as políticas da diferença. A reconstrução dos conceitos de subjectividade social passa precisamente pela associação às práticas dos sujeitos instáveis e com posições autorais tradicionalmente subjugadas por forma a dar voz a uma heteroglossia de vozes comprometidas com a transformação.

Exprimindo o movimento do resto de um corpo, esta parte "sacrificada" pelo acto de imobilização é a "facialização"[308] de um conjunto que ao mesmo tempo nos olha como imagem-afeição. Perspectivado como imagem-afeição, o plano de paisagem resulta de uma facialização do espaço em que o afecto emerge pela expressão dos micro-movimentos aprisionados (numa superfície imobilizada) e sujeitos a associação. A tentativa de captação do mínimo de movimento num máximo de unidade obtida numa imagem que reflecte e é reflectida mas que, pelo modo como nos olha, força um movimento subsequente de difracção, sonda-se pois num processo de mútuo questionamento que se organiza através do corpo "imobilizado" em relação com essa "face" que nos aprisiona nos seus micro-movimentos expressivos de indagação. Solicitado em resposta ao acto de interferência de séries intensivas de afectos que emergem pelo efeito de facialização, esse processo de questionamento permite-nos passar de uma qualidade para outra do corpo que se exprime.

A participação na vida não orgânica das coisas como pólo de comunicação, é-nos facultada pela consideração de planos complexos que funcionam como concreções do "poder-qualidade" do espaço para a expressão dos afectos. Definido por Gilles Deleuze (2002) como o elemento genético da imagem-afeição, o espaço assim interpelado

> "não é uma abstracção universal, em todos os tempos, em todos os lugares. Ele é um espaço perfeitamente singular que meramente perdeu a sua homogeneidade, isto é, o princípio das suas relações métricas ou a conexão

[308] A ideia de facialização é apresentada por Deleuze na sua relação com a ideia de imagem-afeição e com a técnica de *close-up*. A sua exploração da face como superfície receptiva imóvel proporcionou a base para a nossa exploração da paisagem enquanto representação de uma porção subtraída do território que combina uma unidade imóvel reflectora e movimentos expressivos intensos que constituem o universo de afectos descarregados sobre essa superfície de representação. O poder e a qualidade da paisagem cinemática pode, a nosso ver, ser analisado desde este ponto, pelo modo como faz colidir o subjectivo e o qualitativo com o objectivo e dialéctico. E isto em grande medida pelo modo como a facialização da vida inorgânica através do cinema participa num jogo intensivo de significados destinado a activar uma outra ordem. Implicada com a dissolução das coordenadas espacio-temporais por forma a activar a expressão do "puro" afecto (do patético ou do êxtase do afecto), esta outra ordem accionada pelo efeito de facialização (ou pelo objecto facializado) encontra-se em íntima associação com o trabalho cultural do ícone. Aliás, Deleuze chega mesmo a designar o ícone como "o conjunto daquilo que é expresso e a sua expressão, do afecto e da face" (2002:97). Como entidade iconográfica complexa, a paisagem actualiza um sistema de emoções que se encontra corporizado em "estados de coisas" (Deleuze, 2002), nomeadamente um determinado espaço-tempo, objectos e sujeitos, e respectivas conexões. Por isso, a paisagem cinemática detém um papel crucial de recodificação dos efeitos emotivos associados às figuras do patético mobilizadas pelo cinema, pelo modo como possibilita uma constante reorganização das coordenadas espacio-temporais que enxertam a imagem-afeição num estado das coisas.

> das suas partes, pelo que as ligações podem ser estabelecidas num número infinito de maneiras. Este é um espaço de conjunção virtual, obtido como puro *locus* do possível. " (Deleuze, 2002:109).

Associado à conquista pelo cinema de um novo sistema de percepção mas também de emoção, o trabalho ambíguo e contraditório dos planos complexos permite a entrada num sistema de emoções que, na perspectiva do autor, é capaz de induzir afectos não-humanos[309]. Neste sentido, a tentativa de compreensão do espaço como elemento genético da imagem-afeição, associa-se à tentativa de compreensão dos sistemas de percepção e emoção conquistados pelo cinema e alicerçados em dois signos; um de composição meramente bipolar e o outro diferencial ou genético (Deleuze, 2002). O poder e a qualidade da paisagem cinemática obtém-se desde este ponto em que a relação entre planos complexos organiza uma singularidade espacial que não é redutível a qualquer abstracção. A discussão da paisagem como experiência distante e contemplativa de um objecto por parte de um sujeito transcendental desloca-se pois, dando lugar a uma experiência de mútua participação no acto generativo de significação que ocorre pelo efeito de recíproca afectação dos corpos. Como salienta Deleuze (2002:111), "não é a chuva, nem o conceito de chuva, nem o estado de um tempo e lugar chuvoso. (...) É a chuva como afecto".

As textualidades mobilizadas para a compreensão da paisagem, têm subjacente o envolvimento activo entre sujeitos de carácter diverso, um envolvimento que não poderá nunca deixá-los iguais àquilo que eles eram. A corporização da teoria objectivada pelo presente acto de escrita, que é de si um acto experimental alicerçado sobre uma textualidade activa que amplia os desafios das competências analíticas mais convencionais, associa-se pois a uma prática (geo)gráfica implicada com os sistemas de emoções como com os sistemas perceptivos conquistados pela prática cinemática. Mas ela é antes de mais uma corporização da experiência que não é referência a um corpo essencial, mas que funciona como processo de incorporação de um conjunto específico de "outros" em relação. Uma corporização que é "envolvida no mundo pela virtude das paixões dos cinco sentidos e por afinações constantes e concretas a práticas específicas

[309] É neste sentido que se endereça o plano de paisagem ao longo dos estudos de caso subsequentes, como planos complexos em que um incontável número de células da realidade se abrem para o trabalho de produção cultural.

que envolvem sempre elevada harmonização das instâncias corporais conforme os corpos se movimentam uns em relação aos outros" (Thrift, 1996: 314). Como processo em curso implicado com a tarefa de aprendizagem das instâncias de afectação de uns corpos em relação aos outros, esta prática tenta afastar-se de uma "ontologia da divisão" (Hetherington e Lee, 2000) que perspectiva cada corpo como matéria fechada. E isto como forma de envolvimento dialógico com o mundo que é enraizada na experiência vivenciada da paisagem.[310]

Se aprendermos a ser afectados por "outros" passa em grande medida pelo envolvimento com um mundo que se torna menos diferenciado conforme procede a sua compreensão (Latour, 2003), o recurso aos "corpos afectivos" latourianos, juntamente com o recurso ao sentido deleuziano de actividade textual activa, oferece sérias bases para a releitura e reescrita dos sistemas de signos geográficos assim como para o desenvolvimento de "geografias trans-humanas" (Hinchliffe, 2003). Neste quadro, o recurso à Iconologia remete para a consideração do ícone como forma de designação de um signo que refere ao seu objecto por ressonância a características internas e que é usado para designar afectos conforme se exprimem através de uma superfície facializada. Mas esta forma de designação é obtida da conjunção virtual dos sujeitos e objectos em jogo e, através dela, o afecto é abordado pela exploração da força simbólica das figuras do patético e da paixão, como do cinema enquanto forma simbólica

[310] Uma experiência que ocorre pela acção performativa dos corpos para a qual a representação da paisagem funciona como meio de encenação da presença. A linguagem é aqui perspectivada como um dos meios sensíveis através dos quais se reorganiza o nexo natureza-cultura. A semiótica material explorada por autores como Bruno Latour, Michel Serres e Donna Haraway configura uma aproximação relacional a formas de figuração táctil, sensorial e corporizada do nexo natureza-cultura. Ao pôr sob escrutínio os laços materiais responsáveis pela organização das imagens, Deleuze põe em jogo a componente emotiva desvelada pelo acto de expressão onde se precipitam o mundo dos afectos e o mundo objectual. A experiência vivenciada da paisagem integra pois um nexo natureza-cultura que a imagem em movimento traduz, pelo que a paisagem cinemática constitui-se como arena de indagação de um conhecimento-movimento-transferência, um conhecimento extensivo que procura as relações associativas de imagens bem para além de uma concepção linear e estabilizada do trabalho das imagens. E se o cinema como ordem de conhecimento-movimento (Michaud, 2004) activa este processo de busca de interrelações associativas entre imagens (um processo de montagem que é a base do própria tecnologia cinemática mas que é recodificado pelo sujeito autoral de ecrã), a paisagem cinemática participa nesse processo de reconfiguração sensorial, perceptiva e emotiva das imagens que coloca o cinema como forma simbólica. A capacidade de "animação" do mundo físico pelo cinema associa-se em grande medida a este trabalho da paisagem cinemática; a mobilização da expressão como modo de ganhar acesso a um mundo aberto a múltiplas e extraordinárias inter-relações. Donde a sua participação num processo de recodificação simbólica que resulta da colisão de espacialidades heterogéneas elas próprias expressão da experiência de contacto entre ser humano e ambiente físico.

associada a um "novo" sistema de representação.[311] Donde, o recurso a uma semiótica que é mais simbólica ou icónica do que diagramática ou cartográfica (no sentido prospectivo), a qual funciona como diagnóstico de outras geografias tentando ser mais do que predizíveis ou explicativas. Com este tipo de semiótica, tentamos abrir a análise a aspectos e formas de organização do mundo que se querem libertos de uma mesmidade residual.

O quadro que aqui se desenha persegue pois um tipo de interpretação que recusa pontos de vista universalizantes do sujeito único e distanciado, e que é incontornavelmente parcial e provisória, assim como incompleta e sujeita a contínuas remodelações. Abrindo-se para uma sensibilidade corpórea que emerge da comunicação e contacto entre as diferentes entidades e criaturas que partilham connosco uma presença criativa responsável pela cerzidura da experiência e do devir assim como do ser material do mundo, a interpretação denuncia o trabalho de corporização do pensamento e as práticas do sujeito em formação. Neste sentido, damos conta de uma visão corporizada admitindo que a observação pode ser reconsiderada como experiência terna e sensível que é tocada por aquilo que vê. Isto porque, como experiência háptica (móvel e multisensorial), a visão corporizada é emocional levando à reinvenção íntima (Taussig, 1993). Recolocado como sujeito autoral de ecrã que tenta perceber as suas auto-representações como arena de tensões textuais, o sujeito em formação questiona as estruturas episódicas de cada filme e o sistema de signos dentro dos quais se desloca activamente. E fá-lo, como modo de interceptar o espaço vivenciado do discurso que se insinua "'entre'(...) entre o espaço dos corpos e os corpos-no-espaço" (Lefebvre, 1992:251). A suspeita da Geografia relativamente à incorporação deste tipo de tensões, as tensões da subjectividade e dos sistemas múltiplos de percepção como dos sistemas de emoções e afectos, projectou-a recursivamente para o universo da visão ocular e

[311] Donde a premência de revisão da Iconologia e um "inevitável" retorno à obra do seu fundador Aby Warburg. A revolução epistémica operada por este historiador de arte centrado sobre um "*pathos* do movimento" como elemento central para a análise da vida das imagens, tem vindo a ser lido por autores como Didi-Huberman e Philippe-Alain Michaud como inerente ao próprio processo de criação do *self* na sua relação com o "movimento das imagens". A *pathosformeln* warburgiana (fórmula do patético) surge neste quadro como expressão visível de estados físicos que são fossilizados em imagens. Ao ser actualizada através de imagens, a expressão visível desses estados potencia a estruturação do inconsciente óptico benjaminiano (Didi-Huberman, 2004). A mobilização pelo cinema de ícones organizados pela força expressiva das formulas do patético, entronca o sistema de emoções numa ordem de conhecimento implicada com a acção de momentos accionados pelo trabalho de uma memória que se torna corpórea e que é motivada pela livre associação.

descorporizada assim como da mimese, como forma de identificação que é claramente efeito de um espaço cultural (Taussig, 1993). Como componente primeira do poder imagético do cinema, a mimese pode ser encarada como arena de encontro transcultural se objectivada como fusão do espácio-temporal e do háptico. Ora aquilo que acontece é que a mimese tornou-se parte de um movimento de remodelação do *self* no espaço, um fabrico psicogeográfico aberto para a enunciação das paisagens da emoção e dos afectos (Bruno, 2002). Através deste fabrico, cuja abertura terá sido em grande medida proporcionada pela construção do espaço protofílmico da visão, que posteriormente se tornou o espaço imaginário da viagem das salas de cinema, emerge um sem número de espaços emocionais que o contacto entre a arte e a ciência tornam expressivos[312].

No cinema, a emoção materializa uma topografia móvel tornando visual um mapa de afectos que nos reconduz através do mundo factual. Como um arquivo nómada de imagens, cada filme permite aceder a uma cartografia das emoções que é desvelada pela fisionomia dos lugares. Ao materializar uma topografia móvel, a emoção força a releitura e reescrita dos sistemas de signos geográficos e a reinvenção das suas linguagens por forma a incluir as viagens emocionais que definem a nossa íntima relação com o mundo. Também por isso este exercício de escrita se configura como uma forma diferencial de análise, como actividade generativa do indivíduo e do espaço que incorpora as múltiplas trajectórias das sua vidas culturais. Isto tendo em conta a relação do sujeito em formação com uma psicogeografia social mais vasta. O esforço de compreensão da paisagem cinemática estrutura-se aqui com base numa atenção analítica centrada nas expressões dos impulsos criativos que emergem das práticas da atribuição de significado cujo carácter situado (e afectivo) é revigorado pela experiência háptica de padrões e interferências. O imperativo epistemológico de ter em conta o carácter situado (e afectivo) das nossas próprias práticas de conhecimento envolve pois o desafio latouriano de passagem de um ser relacional para um devir relacional.

[312] Ao colocar as imagens que se sucedem ao longo de um filme no mesmo plano epistemológico, o cinema criou uma reciprocidade "viva" entre o acto de saber e o objecto de conhecimento. Este é um dos aspectos cruciais do movimento num filme, e a relação entre espectador e movimento que assim se estabelece induz uma pulsão psico-geográfica que restaura o trabalho cultural das imagens. Este é um dos efeitos fulcrais do cinema como ordem de conhecimento, o qual funciona para o sujeito do conhecimento como um inquietante paradoxo mas que, paralelamente, enuncia as dimensões emotivas e hápticas do próprio acto de conhecimento.

Alicerçada sobre "uma concepção relacional da acção social e preocupada com a corporização como processo integral ao fabrico instável da subjectividade" (Whatmore, 2002:36), a atenção analítica que nos projecta sobre cada documento fílmico desvela alinhamentos provisórios dos corpos e dos elementos, dos dispositivos e das memórias que se precipitam no ecrã, como expressões de impulsos criativos que são mais do que interferências e conexões entre humanos.[313] Funcionando paralelamente como artefacto e como mediador do fabrico da vida social, o documento fílmico desvela um conjunto significativo de práticas materiais e discursivas em que o ser é reconfigurado e enunciado o devir. O reconhecimento do documento fílmico como mediador da acção social amplia pois o conhecimento relacional e força o reposicionamento do sujeito em redes de conexão que são práticas como discursivas, corporais e cognitivas. Documento fílmico como mediador das operações de um sujeito em formação que é paralelamente um sujeito autoral de ecrã que transforma e revigora o carácter semiótico-material do espaço quando simultaneamente se vai constituindo e às suas práticas, através dele. Duas instâncias a partir das quais se efectua o trabalho de corporização da escrita de que aqui se dá conta. Como arena de auto-representação crítica de um sujeito implicado com a enunciação de vozes diferenciais capazes de dar conta dos sistemas de emoções e dos afectos que estruturam as geografias vivenciadas, a escrita possibilita uma recolocação do conhecimento no espaço pela projecção do próprio espaço (vivenciado) no discurso. Neste sentido, o forçar das fronteiras entre humanos e não humanos, tecnologias e dispositivos, textos e discursos, associa-se também à imersão nas zonas de intercepção cultural em que a significação projecta o entendimento para os espaços "entre" de um conhecimento háptico situado.

Como ingredientes importantes deste tipo de conhecimento, as dinâmicas da esfera emocional em conjunto com as dinâmicas da memória põem em jogo a categoria da

[313] O captar da vida das substâncias instáveis pela arte funciona como modo de tornar expressiva a sua presença no mundo, uma presença que é actualizada pelos seus actos performativos geradores de tempos e espaços heterogéneos. O horizonte da experiência estética desloca-se pois em direcção a uma interiorização do movimento tornado ciclópico pela sucessão de imagens justapostas. As conexões entre imagens, textos, corpos e tecnologias desafiam o sentido de transmissão de significado por cada entidade individual dada a associação entre interiorização do movimento e expressão de afectos. Este é o sentido íntimo do próprio processo de conversão dos corpos em imagem, a mobilização do corpo pelo efeito da expressão, um efeito que o cinema radicalizou. Através dele, a transformação dos diferentes corpos em representação processa-se em grande medida sob o efeito de colisão de imagens que põem em causa o estatuto do sujeito auto-contemplativo e força novas relações entre o sujeito e objecto de representação. E aqui encontramo-nos perante uma das problemáticas centrais da teoria de Warburg (Cit. in Michaud, 2004: 296), "a compulsão para estarmos conectados através de uma incorporação real ou imaginária".

experiência, perspectivada não desde um modelo de distância crítica mas desde um modelo de aproximação relacional e corporizada em que as emoções surgem como parte da nossa habilidade para compreender e analisar (Bruno, 2002). Análise e escrita encontram-se deste modo conectadas ao corpo de emoções e ao fabrico dos afectos, assim como ao desejo de conhecimento. Desde este ponto, em que tentamos situar uma forma de conhecimento pelo reclamar das dimensões emotiva e afectiva como partes integrantes de um desejo geográfico, a paisagem cinemática possibilita acesso a um movimento de remapeamento do espaço relacional do sujeito e da sua memória cultural.[314] A ligação entre corpo e espaço que se opera com recurso ao documento fílmico, ao remeter para a experiência de lugar projecta-nos para o trabalho da paisagem cinemática. Mas projecta-nos ainda para a construção das subjectividades como experiência física do sujeito que ocupa um espaço narrativizado contendo traços da sua memória. Neste sentido, a escrita tem subjacente o desenho de cartografias íntimas e o remapeamento dos próprios lugares de inscrição do sujeito.

Assim, de uma abordagem às representações culturais de espaço, lugar e paisagem, fomos sendo progressivamente conduzidos para a conexão entre cinema e geografia como artes implicadas com a escrita do espaço. Não obstante,

> "escrever é perigoso, desde o momento em que reclama a representação como presença e como sinal da coisa em si mesma. E há uma fatal necessidade, inscrita no funcionamento mesmo do signo, de que o substituto faz-nos esquecer o carácter vicarial da sua própria função e faz-se passar pela plenitude de um discurso cuja deficiência e não firmeza este, não obstante, apenas suplementa. Pelo que o conceito de suplemento – que determina aqui o da imagem representativa – aloja em si mesmo duas significações cuja co-habitação é tanto estranha como necessária. O suplemento acrescenta-se, é um *surplus*, uma plenitude enriquecendo outra plenitude, a medida mais cheia da presença. Este cumula e acumula presença. É pois que arte, *technè*, imagem, representação, convenção, (...)

[314] Isto em grande medida pelo modo como o cinema potenciou a erupção de um arquivo mnemónico (resultante da sobreposição e justaposição de imagens culturais) precedendo já não de imagens imóveis mas de imagens móveis.

> surgem como suplementos para a natureza e são ricos devido a esta função inteiramente cumulativa" (Derrida, 1974:144).

Nutrindo-se "da coisa em si mesma" e dos "suplementos" que falam por ela e que a enriquecem, a escrita do espaço nutre-se das imagens representativas que cumulam e acumulam a experiência de paisagem. Nutrida pelo estranho ser do signo[315] tanto como pela experiência directa da materialidade objectual, a experiência da paisagem é parcialmente definida pelo traço ou trajectória daquilo que se encontra ausente. Assim, a escrita acrescenta uma infinitude de suplementos a esta experiência contribuindo a mesma, e por seu turno, para o fabrico de uma e tantas esferas discursivas.

De facto, ao chamar à atenção para a relação de diferença entre signo e significado com base na qual a significação ocorre, a teoria derridana sugere que "aquilo que abre a possibilidade de pensamento não é meramente a questão de ser, mas também a diferença nunca anulada do 'completamente outro'" (Spivak, 1974:15). Esta diferença "nunca anulada" entre espaço e sua representação funda a riqueza da paisagem como experiência e abre a possibilidade do pensamento, do tornar-se outro e do devir. E aqui, uma vez mais, o recurso às *tropes* da percepção utilizadas por Mikhail Bakhtin ajuda a perceber outras dimensões da produção de significados. Isto porque, para o autor, o mundo objectual apenas atinge plenitude através da relação activa e concreta que com ele estabelecemos. Compreendermo-nos como "corporizados" ou seres incarnados que existem num tempo e espaço particular associa-se a um tratamento do mundo objectual não como "algo puramente dado que aparece como estranho e hostil porque é externo ao 'evento de ser'" (Gardiner, 1999:59), mas como instância de produção activa de significados. Como parte do ambiente material dos objectos, eventos e outras entidades e criaturas, o sujeito recoloca-se pela exploração do carácter mutuamente constitutivo da sua relação com os outros e com o mundo objectual. Num momento em que a experiência é profundamente marcada pelos ambientes de ecrã, isto envolve o repensar da nossa relação com o mundo das imagens atendendo-se às práticas do sujeito-observador.

---

[315] Para Derrida o "estranho ser do signo" radica no seu carácter; "metade dele nunca 'está lá' e a outra metade é sempre 'não aquilo'" (Spivak 1974:15-16).

O repensar do sujeito-observador como agente activo e não-autónomo, prende-se com a revisão das práticas de observação, atendendo-se às possibilidades emergentes do próprio sentido de mobilidade na observação e na imagem.[316] A recolocação das posições de observação tendo em conta o advento do cinema, colocam o observador móvel como efeito da dinamização do espaço que resulta em grande medida dos sistemas de representação articulados filmicamente e em torno das imagens em movimento. Isto, por seu turno, associa-se ao modo como a paisagem é tecnicamente enquadrada, sequencializada em séries de imagens e sujeita a temporalização. Aqui, o "modo de aproximação ao mundo actua como uma pré-ontologia que estrutura o modo de observação do observador" (Crang, 2002:15). Não obstante, não se trata de remeter para uma ideia nostálgica de experiência originária ou autêntica dado que os efeitos retroactivos deste espaço móvel sobre o observador alteram a sua própria experiência de observação. Tornando-o num "observador móvel" (Crary, 1990), as tecnologias da visão produzem uma espacialização do mundo pela mobilização, sequencialização e interferência de imagens que operam. Esta, afecta as políticas de representação desse mesmo mundo de tal modo que a semiótica fílmica depende inteiramente dos sentidos de espaço e tempo recodificados sob a acção dessas mesmas tecnologias. Com impacto crucial na construção das subjectividades, tal efeito de mediação da experiência gera novas relações de reciprocidade.

O suplantar da ideia de um sujeito isolado, passivo e imobilizado como o observador paradigmático de uma experiência fílmica marcada pelas fantasias de um *self* reflectivo accionado pelo desejo do objecto da visão (identificação), associa-se pois à exploração da fenomenologia do sujeito observador. O estudo do modo como as tecnologias desestabilizam o paradigma do sujeito observador clássico pela introdução da complexidade espácio-temporal no processo de produção e recepção de imagens, associa-se por seu turno à revisão dos modelos de observação e aos espaços de visibilidade que operam como padrões latentes da experiência e da produção de múltiplas e incontáveis geografias (Crang, 2002). Trata-se portanto, não apenas de atender à transformação das imagens mas das práticas de observação e respectivos mecanismos de modelação. De facto, a problematização da relação do sujeito com o espaço imagético de representação fez com que se atendesse a um conjunto de

[316] A imagem já não procedendo da imobilidade mas do movimento.

mobilidades imaginárias que foram tomando forma sob a acção do cinema. Como salienta Mike Crang (2002), se por um lado trabalhos como o de Foucault ajudaram a perceber a organização do espaço que tornou o sujeito moderno visível, investigações mais recentes vieram alertar para a relação entre a emergência de um conjunto de dispositivos arquitectónicos (genericamente designados como "de ferro e de vidro") e do cinema como sinais de uma alteração na organização da experiência, na organização do espaço, tempo e subjectividades. O trabalho de autores como J. Crary, veio ajudar a compreender como as transformações na organização do espaço (representacional) na sua relação com as tecnologias da visão e percepção, reflectem a emergência de outros tipos de sujeito.

A mobilização do sujeito que ocorre pela acção daqueles dispositivos associa-se ao efeito das tecnologias de transporte postas em jogo pelas modernas culturas da viagem, do movimento, do consumo e do turismo. Directamente relacionadas com a alteração dos processos de observação, tais tecnologias viriam em certo sentido potenciar a subjectificação do observador e a objectificação do mundo. Não obstante, por significarem elas próprias uma transformação na organização da experiência, estas tornaram possível a emergência de novas práticas, dando lugar a outras manifestações do sujeito e à deslocação do carácter óptico para o carácter háptico da observação. No cinema a alteração das práticas de observação opera especificamente no que respeita à experiência da paisagem e ao espaço fílmico. Abrindo novas possibilidades para o campo perceptivo, as formas cinemáticas de retratar o espaço contribuíram para a afirmação de um espectador espacial e temporalmente disperso, um espectador passível de suplantar o paradigma do observador clássico assente sobre a ideia do sujeito que domina o campo de visão, o sujeito descorporizado do desejo visual cuja coerência da visão é alcançada pela supressão da prática corporal de observação (Crary, 1990). A deslocação de um modelo em que o sujeito o e objecto constituem os dois pólos da experiência dirigida de observação para modelos que integrem a resposta mútua e recursiva de actos corporizados de visualização, dita pois as instâncias epistemológicas de formas de conhecimento que tem que ver não com a separação mas com a conexão e o envolvimento entre as diferentes instâncias que fundam os mundos da experiência.

Tornado presente não por recurso a categorias transcendentais ou trans-históricas mas por modos mais fragmentares de auto-representação, o sujeito em formação

denuncia a transformação do sentido de movimento entre e nas imagens como característica decisiva do espaço cinemático. Reflectindo um momento de mudança nas tecnologias da experiência, o cinema externaliza a percepção (e a transformação da percepção), e a sua prática permitiu suplantar o sujeito fenomenologicamente ancorado em que a percepção interna está ligada à intenção. Por isso, para autores como Deleuze, que resistem à ideia de um sujeito colocado à parte (numa categoria ontológica diferente) e que põem a percepção no mesmo plano que o processo e os objectos percebidos, não faz sentido continuarmos a pensar em termos dicotómicos de imagens que irradiam da percepção interna de um sujeito transcendental e do seu movimento no "espaço exterior". E, aqui, as questões de representação encontram-se intimamente implicadas com as questões de subjectividade, na medida em que é o próprio conceito de sujeito interiorizado que observa representações que é posto em causa (Deleuze, 2000). Colocando o observador entre as "coisas" da visão, Deleuze defende que

> "a representação 'acontece', mas apenas numa espécie de sentido meteorológico, como o movimento de uma massa de força instável deslocando-se de uma zona de pressão para outra. Não é pois o conceito de representação, a sua ontologia, ou os seus apelos de verdade que importam, mas antes o mapear de energias e acções que podem ser libertadas em cada e qualquer conjunto de imagens." (cit. in Crang, 2002:24).

O enfatizar da observação como processo activo que serve para estabelecer o contacto entre "coisas" da visão associa-se pois, para Deleuze, a uma perspectivação do movimento como mudança inerente de posição (uma mudança de estado) ao invés de mudança exterior de posição (uma mudança de localização). E este é um ponto crucial para a compreensão da trajectória que aqui vimos definindo. De facto, a releitura da teoria bergsoniana por parte de Deleuze permitiu a compreensão do complexo trabalho do cinema no que respeita tanto à acumulação de tempo,[317] como à mobilização do observador e ao sentido de movimento possível no espaço fílmico (o espaço de observação da teoria clássica). Nestes termos, o próprio sentido de mobilidade altera-se,

[317] Como imensos instantes capturados imageticamente que convertem o momento presente numa retrospectiva.

tratando-se de algo que tem que ver menos com localizações, e mais com a mudança de estados (Deleuze, 2000). O enfatizar do modelo relacional prende-se, por isso, com a possibilidade de deixar emergir as qualidades hápticas da percepção, por forma a expandir e a distender o sujeito móvel implicado com a revisão das políticas de representação do mundo. E isto tendo em conta a deslocação de um modelo de percepção baseado no paradigma do observador estático, o qual se encontra subjacente a uma epistemologia da verdade e à escrita das geografias "puras" ou "oficiais" que dominaram no período moderno. A formulação deleuziana da observação, como ocorrendo no mesmo plano ontológico das imagens, abre caminho para a compreensão desta deslocação associada à prática do observador corporizado e móvel que se define e é definido pela experiência de co-afectação dos corpos.

Temos alertado para a relação entre as questões da representação e a observação (como processo activo), como modo de enfatizar uma mudança nos modelos de percepção através da qual se tenta restaurar a proximidade entre o Eu e o Outro (suplantando-se a distância entre sujeito e objecto). Estes argumentos, encontram-se implicados com o reclamar de uma visão háptica e corporizada associada à primazia da acção sobre a contemplação, uma acção que revela a vulnerabilidade do próprio sujeito no mundo. O reclamar do ponto de vista do sujeito situado para a acção de produção de conhecimento, deve pois ser entendido nestes termos, tendo em conta que o "Eu" que constitui o mundo emerge contra uma esfera em que este está, pela sua própria carne, implicado. De facto, o reclamar de uma relação mais íntima com o mundo pelo enfatizar dos sentidos que como o tacto estão mais conectados com a primazia da acção sobre a contemplação torna-se, com Emmanuel Lévinas, numa tarefa ética de recusa de colocação do Outro em objecto de conhecimento visual ou contemplação estética. O resgatar, por Lévinas, dos legados de Merleau-Ponty pode bem ser entendido como a recolocação do tacto dentro da acção de conhecimento, perspectivado aquele menos como sentido e mais como metáfora para o choque ou colisão do mundo como todo sobre a subjectividade (Lévinas, 1991). O "tocar" como comportamento de proximidade e não de oposição do sujeito em relação ao Outro. A reversão pelo autor da hierarquia do Eu e do Outro, ao encontrar-se em relação com a procura de uma nova ontologia da visão que visa suplantar uma epistemologia espectatorial baseada num *self* subjectivo

reflectindo num mundo objectivo que lhe é exterior, assenta na primazia da percepção (como evento de contacto com múltiplas presenças).

A consequência destas posturas sente-se nomeadamente na formulação do espaço, perspectivado como algo que começa desde esse ponto de contacto que aproxima o Eu e o Outro, e para o qual o corpo funciona como a fronteira porosa de um movimento de enunciação que a percepção precipita. Funcionando como ponto de partida para um movimento generativo do espaço, este ponto de contacto e aproximação de sujeitos envolvidos numa acção tem papel crucial na inflexão pós-humanista do acto da visão. E é desde este ponto que operamos a revisão da experiência de paisagem tentando compreender os seus modos de enunciação no decurso da experiência fílmica. Atendendo à mobilidade da observação e à conceptualização do observador entre as imagens e não fora delas, o quadro compreensivo aqui desenhado projecta-nos para a reteorização da experiência de paisagem no contexto de uma psicogeografia social em que o cinema participa na recolocação das políticas estéticas e de representação. Não obstante, e como temos tentado mostrar, mais do que participar nestas políticas, o cinema é assumido como forma simbólica que reflecte a alteração da organização da experiência assim como a emergência de um sistema perceptivo e de um sistema de emoções que desafia o sujeito estático da teoria espectatorial clássica. Trata-se pois de explorar a passagem da paisagem como experiência contemplativa alicerçada sobre a distância entre o sujeito e o objecto ocupando posições fixas dentro de uma superfície de observação, para a paisagem como experiência de contacto ou interferência entre sujeitos móveis e activos que se redefinem pelo acto de participação na tarefa de afectação recíproca. Um acto para que se buscou esfera de inteligibilidade no quadro que aqui designamos por interpretativo, perspectivada a interpretação como prática activa de tradução dos mecanismos relacionais da mudança. Mutuamente implicado neste acto como nos processos de significação que potenciam a aproximação entre corpos diferenciais, o sujeito em formação encontra-se implicado com a própria experiência estética como momento generativo de contacto com o Outro, desestabilizando a experiência visual até um ponto em que as categorias estéticas convencionais (que actuam como categorias de conhecimento) são postas em causa. Trata-se pois de endereçar o potencial do cinema no que respeita ao desafiar das categorias convencionais de espaço e tempo através do trabalho da paisagem cinemática

pondo-se em jogo não apenas as disposições do observador móvel como o papel do espaço como entidade semiótico-material. Isto entronca com duas grandes questões levantadas pelos estudos de Matthew Gandy (2003) na sua tentativa de aproximação a uma interpretação crítica do cinema.

A primeira questão tem que ver com a importância do sublime e muito especificamente do sublime tecnológico no que respeita à superação de fenomenologias trans-históricas da percepção humana. A segunda questão prende-se com o argumento de que "a própria ideia de paisagem tem subjacente um processo de alienação da natureza e é um elemento integral da estética moderna" (Gandy, 2003:218). Com estas questões em mão, partiremos para uma outra etapa do nosso acto de escrita. Acto através do qual tomará forma um conjunto de geografias impuras que se desprendem da experiência fílmica e a que o sujeito em formação dá voz. Para tal, retenhamos de antemão que, exprimindo a mudança na organização da experiência, o cinema como forma simbólica desenvolveu uma estética, a que poderemos chamar, do sublime, até ao ponto em que as categorias do espaço e do tempo foram elas próprias questionadas e dissolvidas. Reflectindo "outros" tipos de organização da experiência (diferentes daqueles que estão na base da estética moderna), o sublime tecnológico exprime não categorias tradicionais, nem ausência, tabu ou falha, mas antes a articulação de "novos" tipos de corpos no espaço cujas conexões produziram a emergência de um "novo" sistema de percepção e de um "novo" sistema de emoções (o trabalho activo dos afectos e da acção prática restaurou, dentro deste processo, o estar-no-mundo das diferentes entidades). Lido como um movimento de alienação das pessoas em relação à natureza, este movimento produziu a fracturação das categorias tradicionais (nomeadamente kantianas), fazendo ressonância às "nova" ordens da experiência através das quais espaço e tempo vão sendo rearticulados. A paisagem cinemática configura um modo através do qual tem vindo a ser produzida esta rearticulação de diferentes categorias da experiência e experimentadas subjectividades múltiplas e alternativas.

5. ESBOÇO PARA UMA RELAÇÃO DAS GEOGRAFIAS IMPURAS DE PORTUGAL: REPRESENTAÇÕES CULTURAIS DE ESPAÇO, LUGAR E PAISAGEM NA CINEMATOGRAFIA PORTUGUESA

"Como a paisagem, todos os eventos nos circundam"
Walter Benjamin, 1914

No presente capítulo desenvolve-se uma aproximação ao trabalho da paisagem em quatro exemplares fílmicos do cinema português que pelas suas características revelam uma específica configuração de significados geográficos. Mobilizando retóricas geográficas que têm subjacente diferentes políticas de lugar, os exemplares fílmicos analisados veiculam representações de natureza, espaço e lugar, cuja interpretação permite compreender o modo como as imagens reflectem desejos e fantasias, assim como as preocupações dos seus autores, reflectindo ainda as grelhas de poder e autoridade que em cada contexto específico contribuíram para uma determinada representação do mundo. Através destes estudos de caso explora-se um conjunto explícito de práticas inter-textuais, tentando perceber-se como determinada paisagem foi trazida para o horizonte de inteligibilidade nacional e internacional através do cinema. Analisando o modo como os lugares são investidos de valor figurativo, tentará mostrar-se como a paisagem incorpora ideologias e valores para o fabrico dos processos identitários que trespassam a expressão geográfica de um produto cultural como o cinema.

Resultado de um processo de negociação de discursos, através dos quais o ser humano busca significação, a paisagem cinemática reflecte uma luta constante por diferenciação por parte dos diferentes segmentes do corpo social. Como produto da negociação desses discursos, a paisagem cinemática funciona activamente na esfera da reprodução social, revelando as batalhas em torno do espaço e da experiência vivenciada do lugar pelos diferentes grupos e subgrupos culturais. A ênfase na interpretação dos significados geográficos no cinema decorre da tentativa de desenvolver uma análise que tenha em conta a "herança social de produtos mentais e espirituais assim como de formas expressivas da conduta humana" (Cosgrove,

2000b :144), por forma a suplantar as abordagens tradicionais em geografia cultural centradas essencialmente na cultura material e nas expressões visíveis do ambiente físico. A análise do modo como tais representações se articulam no cinema e através do cinema, associa-se à tentativa de interpretação das produções e actividades culturais enquanto mediadores activos na difusão de significados geográficos.

Em cada estudo de caso, a interpretação assenta numa revisão do trabalho da paisagem enquanto superfície de representação, através da qual se tenta compreender os mecanismos desenvolvidos para a organização artificial da experiência. Norteada pela individualização de cronotopes artísticos cinemáticos, a interpretação assenta na tentativa de compreensão da experiência da paisagem cinemática. Neste quadro, a análise das representações de natureza, espaço e lugar funciona como instrumento analítico que permite aceder à dimensão experiencial da paisagem cinemática, tendo em conta os universos de comunicação dialógica activados em seu redor. Fornecendo um meio de indagação dos horizontes inter-subjectivos e dialogantes activados pelo lugar fílmico, a paisagem cinemática possibilita a exploração do espaço profundo que se organiza através do evento cinemático. Transformado em arena de indagação de um conjunto de geografias substantivas que irradiam de cada evento fílmico, o cinema torna-se objecto de investigação e laboratório de pesquisa para as problemáticas da paisagem. Assim, cada capítulo está organizado por forma a permitir:

a) a compreensão do contexto mais vasto em que o filme se situa no que respeita à evolução do médium mas também relativamente às politicas e ideologias dominantes no momento histórico e cultural em que se inscreve;

b) a elucidação de aspectos formais alusivos à obra e considerados relevantes para a compreensão do tratamento espacial assim como a localização da obra no que respeita aos movimentos estéticos e respectiva afiliação no caso específico da cinematografia portuguesa;

c) a aproximação crítica à obra seleccionada com base numa análise sinóptica onde se opera a triangulação dos dados que emergem de cortes iconológicos ou intervalos de significação.

O recurso à *ekphrasis*, a descrição verbal de um trabalho de arte visual (Steimatsky, 1995), define o procedimento adoptado para a apresentação dos resultados relativos aos

extensivos estudos de caso que constituem o corpo deste capítulo. Tal procedimento subjaz as formulações mais selectivas e deliberadamente orientadas que encontram expressão neste texto, por forma a enfatizar a paisagem enquanto experiência complexa e ilusória. As orientações analíticas e interpretativas orientam-se pois para a tentativa de demonstração de como a produção das representações de paisagem é interceptada por questões políticas e ideológicas, por questões étnicas e de classe, de género e de sexualidade, revelando complexas redes de relações entre os sujeitos que operam na construção das localidades ficcionadas e na dramatização dos lugares.

Enquanto abstracções e construções culturais, as geografias que se desprendem dos filmes analisados são sujeitas a uma leitura crítica, tentando-se a aproximação a um conjunto de discursos que circulam como "geografias impuras" (Gregory, 2000d), como discursos dispostos em contraponto e por vezes de forma marginal relativamente aos discursos que irradiam directamente da cultura oficial. Isto porque, se a motivação que percorre o presente estudo parte de uma "sensibilidade específica relativamente ao significado do lugar e do espaço assim como da paisagem e da natureza na constituição e condução da vida na terra" (Gregory, 2000d: 298), tal motivação radica na percepção de que, como abstracções e construções culturais, todos os universos de imaginação geográfica participam nesse movimento de resposta humana ao ambiente físico. Como forma de exprimir uma determinada experiência de paisagem, a arte da descrição geográfica permite aos "indivíduos reconhecer o papel do espaço e lugar nas suas biografias, permitindo-lhes relacionar os espaços que os circundam e reconhecer como as transacções entre indivíduos e entre organizações são afectadas pelo espaço que os separa" (Harvey, 1990: 418). Circulando na forma de discursos oficialmente "inaptos", uma miríade de discursos geográficos rendem tributo às mais diversas políticas de lugar que em cada momento enunciam a esfera de participação humana no ambiente físico. Revelando frequentemente experiências díspares de paisagem, os imaginários geográficos que lutam por significado paralelamente ao discurso da (G)eografia oficial contribuem para a produção dessas geografias "impuras" ou "inaptas" que em cada momento se organizam em torno de uma determinada porção de território. Como elementos constitutivos da realidade factual, e não apenas como elementos que a modelam, esses discursos contrariam as formas hegemónicas de produção de espaço que se desenvolvem sob a acção de um único "sujeito auto-possuído pelo conhecimento

geográfico" (Deutsche, 1995). Donde, a urgência de pluralização das vozes provenientes de diferentes imaginários geográficos (Rose, 1993) e a necessidade de dar visibilidade a outras ficções e narrativas passíveis de fracturar "a silenciosa produção de espaço (...) que concorre para a activação de um mundo como exibição que é paralelamente fabricado pelo seu próprio retrato" (Deutsche, 1995:175). Contaminado por uns e pelos outros, o cinema articula discursos geográficos "puros" e "impuros", organizando as suas próprias narrativas e fortalecendo retroactivamente o mundo das representações que animam as inúmeras constelações de imaginários geográficos.

5.1. Paisagem no cinema mudo português

5.1.1. Cinema, espacialização social e sentido de lugar

Ao anunciar em 1919 a primeira longa metragem de uma das produtoras mais importantes do período do cinema mudo em Portugal, Raul Caldevilla salientava que "pela primeira vez o nosso público verá deslizar no "ecrã" cinematographico um pouco da sua própria existência; e pela primeira vez também poderá o estrangeiro observar algumas das feições mais características da ignorada alma portugueza"[318]. Encontrava-se o país sob o regime liberal da 1.ª República, e num momento crucial de estruturação do nacionalismo português moderno. Aquilo que se tornava explícito no processo de construção de imagens de lugar que acompanhava a tarefa de consolidação dos projectos de estado-nação, era a afirmação de uma ideia de paisagem que vinha accionar o sentido de identidade de lugar. A paisagem afirmava-se como objecto de experiência estética com papel ideológico específico e a emergência do cinema nos finais do século XIX viria enfatizar este processo. O papel do cinema para o potenciar da construção das ideias de lugar viu-se desde logo implicado no processo de espacialização da identidade nacional. Ao acentuar a interconectividade entre indentidade e espaço, a paisagem cinemática denunciava uma vocação das imagens de lugar como mediadoras de relações de poder e como discursos normativos. Mas a paisagem cinemática mostrava ainda a dependência dos lugares das práticas que os investem de significados.

Perpassando os discursos ideológicos e políticos contemporâneos, a exaltação da transcendência da nação contaminou na forma e no conteúdo os discursos fílmicos neste período germinal da cinematografia portuguesa. A preocupação com a procura da "regeneração nacional" implicou a importação e adaptação ao tecido político nacional de correntes previamente formadas na cena europeia. Estando na base das principais clivagens políticas do início do século XX, o nacionalismo dividia as correntes da direita conservadora reaccionária e os liberais republicanos. Embora o movimento republicano tenha sido o principal catalizador da opinião pública, Costa Pinto salienta que "o pensar da "construção" da nação transbordou largamente o republicanismo" (1999:589). Por um lado, a simbologia republicana contaminava as mais diversas

[318] Cit in Ramos (2003).

formas de representação, nomeadamente na literatura e nas artes, com as suas "batalhas nacionalistas da memória em torno do tema da decadência" (Pinto, 1999:589). Por outro lado, a corrente de Integralismo Lusitano e o movimento católico, introduziram e desenvolveram aqueles que viriam a ser os grandes temas que marcaram o nacionalismo historicista dominante em Portugal a partir dos finais da década de vinte e durante o regime político do Estado Novo.

Surgido num quadro de nacionalização da cultura enfatizado desde meados do século XIX, o cinema do período mudo dava voz a este mesmo quadro de valores, perpassado pelos discursos políticos e culturais que o animavam. Os conceitos associados ao nacionalismo cultural veiculados pelos "intelectuais doutrinadores" liberais, e também republicanos, eram sumariados nas primeiras décadas do século XX pela vulgata de "filme tipicamente português", uma expressão sintética e simplificada de conceitos com ramificações políticas e culturais mais profundas" (Baptista, 2003:46). Neste processo, e segundo Tiago Baptista (2003:46), "a vulgarização daqueles conceitos significou não só a legitimação de determinado discurso jornalístico sobre o cinema", mas também a criação de normas prescritivas para a própria produção cinemática em Portugal. A utilização militante de um conjunto de prescrições estilísticas unificadas sob a designação genérica de "filme tipicamente português" estava associada, segundo o autor, a uma "aplicação ao cinema (uma arte recente) dos condicionalismos estéticos que tinham sido apontados noutras artes, como devendo nortear a actividade artística de todos os criadores" (Baptista, 2003:46). Estes condicionalismos acentuavam genericamente a importação para o cinema do realismo e do naturalismo tardio. Mas eles acentuavam ainda o modo como "as divisões sociais são espacializadas enquanto divisões geográficas" (Shields, 1991:11), colocando as representações do espaço pelo cinema não como mero subterfúgio para uma descomprometida localização da acção mas como superfícies de visualização para alguém e para algo. Neste sentido, o contexto cultural das paisagens cinemáticas acrescenta um nível de significado socialmente construído ao sentido de lugar evocado em cada filme. A própria ideia clássica de *genius loci*, como sentido único de lugar, como espírito de um lugar que deriva das formas do ambiente físico, é mobilizada para a construção dos lugares legítimos de acção. E isto enfatizando-se a relação entre esta ideia e a ideia de território nacional com as suas porções "fotogenicamente" representativas. Tratava-se pois de

importar para "a grande arte do gesto e do silêncio" (Pratas, 1916:5) os mecanismos de estruturação de subjectividades que se nutriam do trabalho das imagens de lugar, tendo em conta o impacto social de estereótipos de lugar como concepções de espaço que integram discursos sociais aos quais subjazem as retóricas ideológicas e políticas do desenvolvimento.[319]

Condicionada pela definição da categoria normativa de "cinema genuinamente português", a actividade cinemática destas duas primeiras décadas do século vinte encontra expressão significativa no trabalho de um conjunto de realizadores estrangeiros que se encontravam a trabalhar em Portugal, essencialmente Georges Pallu, Maurice Mariaud, Roger Lion e Rino Lupo. Embora não se possa considerar num só bloco, a filmografia destes realizadores organiza-se sob a orientação desta categoria normativa, o que oferece uma característica de conjunto e possibilita a análise para os fins do presente estudo. Percorrendo o conjunto de filmes destes autores, há a preocupação expressa pelas própria produtoras e evidenciada pela análise dos documentos relativos à actividade jornalística do momento, de enfatizar aquilo que se entendia por "motivos cinematográficos e elementos psicologistas constitutivos de um filme genuinamente português" (Baptista, 2003). Com uma função que ultrapassava a mera contextualização cinemática da acção, tais motivos visavam "a revelação de uma psicologia específica portuguesa" que o cinema, entendido como poderoso elemento de propaganda, tinha a função de divulgar (Almeida, 1925). De facto, a revelação pelo cinema da ideia de uma psicologia específica portuguesa, operava sob a premissa da existência de três grandes conjuntos de motivos cinemáticos; as paisagens, os monumentos e os costumes populares. Apontados por diversos autores como os motivos que caracterizavam os filmes "genuinamente portugueses", estes eram entendidos como "pano de fundo onde deveriam desenrolar-se narrativas reveladoras daquilo que se considerava o "genuíno modo de ser português" (Baptista, 2003:47). Ora isto fornece-nos a porta de entrada para um dos níveis mais significativos dos discursos sociais sobre o espaço que ao tempo informaram a sua representação cinemática. Estruturado sob as convenções

[319] Referindo-se à necessidade de apoio à produção de cinema, Emygdio Ribeiro Pratas alegava em 1916 a acção do médium como promotor do "engrandecimento do nome portuguêz, tornando-o conhecido de todo o mundio civilizado e digno de cooperar nas conquistas d'uma civilização maior." (Pratas, 1916:6).

culturais da representação em paisagem, a ideia de espaço nacional era plasmada para o cinema através dos filmes ditos genuinamente portugueses em que se exaltavam as "belezas naturaes" (Almeida, 1925) de um território por forma a consolidar a imagem de um país que se pretendia ver retratado para fins turísticos e para aumentar o conhecimento de Portugal no estrangeiro e no interior do pais. Tratava-se assim de dar um rosto cinemático ao Portugal "regenerado", através da exaltação da ideia de uma terra nativa, fomentando-se a sua celebração no âmbito de uma cultura visual, de viagem e de turismo em consolidação.[320]

Enfatizando-se as representações "dos nossos campos, das nossas aldeias, dos nossos frondosos parques" (cit in Baptista, 2003:59), como conceitos espaciais socialmente engendrados para a promoção da identidade nacional, construía-se uma imagem para o país que o identificasse com os postulados nacionalistas. Neste quadro, a ideia de paisagem funcionava como categoria que sintetizava a visão estética e científica do território, reunindo aqueles conceitos por forma a consolidar a estruturação colectiva de um arquivo cultural de imagens do território nacional. No quadro legitimador da ideia de regeneração nacional, desenvolvido pelos diferentes movimentos intelectuais e políticos do período, a ideia de paisagem "naturalizava" a identidade essencial de porções específicas do território nacional. Mas o trabalho da paisagem no cinema mudo português deve ainda ser entendido tendo em conta a mobilização do médium para diferentes fins sociais. É que a utilização do cinema para fins de propaganda ultrapassava em muito a componente turística estendendo-se à maquina geopolítica que ao tempo via no cinema um meio poderosíssimo de difusão.[321] Desde este ponto, em

[320] Acompanhando os desenvolvimentos do cinema a imprensa jornalística promovia a celebração da fotogenia de Portugal: "(a)s bellezas do nosso paiz, tão numerosas e variadas, fornecem preciosíssimos recursos á arte portugueza, que, decerto, tratará de os utilizar, entrando, assim, definitivamente, n'um campo de actividades em que lhe cumpre insistir e firmar os seus créditos. Essas bellezas, na sua maioria, são por completo desconhecidas dos próprios portuguezes, porque ha entre nós, em regra e, ao que parece, systematicamente, a anciã de viajar pelo estrangeiro, sem se pensar préviamente numa visita aos pontos principais d'este Portugal tão pittoresco e tão pródigo das maravilhas de que a natureza o dotou. E, n'estes tempos de propaganda, em que se torna indispensável, tanto quanto legítimo, sair da existência ignorada em que nos temos blandiciado até agora, para nos mostrarmos ao mundo como dignos, que somos, d'um lugar honroso entre as nações civilizadas, a cinematographia tem o mais relevante serviço a prestar, tem de assumir o mais prestigioso encargo" (Films nacionaes…, 1917:2)

[321] A este propósito aludia-se também na Cine Revista às "utilidades da cinematographia". Em artigo intitulado *A Cinematographia de Guerra*, chamava-se à atenção para a iniciativa de Norton de Mattos (ministro de guerra) de organizar um "serviço cinematographico com assumptos nacionaes históricos e militares, para serem exibidos perante os soldados portuguezes que vão tomar parte, em França, na grande conflagração europeia". Confirmava-se assim a utilidade do cinema "quer para

que as conceptualizções de espaço eram plasmadas para o cinema revestidas de ideologias e políticas de lugar, a paisagem cinemática era usada como modo de realçar um imaginário geográfico multi-facetado que integrava não só as categorias de espacialização social do poder e identidade nacional como a "rotulação" de localidades e áreas específicas do território perspectivadas como entidades físicas detentoras de um potencial fotogénico através do qual se procurava expressão para a actualização de mitos e histórias com especificidade de lugar. Veiculando representações de natureza, de localidades e regiões, o cinema participava na construção das imagens do ambiente físico recodificando a própria participação dos sujeitos na construção social do espaço. Contribuindo para a estruturação das modernas espacialidades, a recepção culturalmente mediada das representações do ambiente físico assumia com o cinema um estatuto privilegiado. Isto porque não podemos esquecer o estatuto "científico" que ao tempo gozava o médium, um estatuto que colocava as "pelliculas scientificas" como meio privilegiado de visão e a "cinematographia" como instrumento ao serviço da ciência "pois que por ella podem ser surprehendidos e revelados com absoluta verdade os mais prodigiosos segredos da Natureza" ('Films nacionaes…', 1917: 2). Como dispositivo de espacialização de identidades, o cinema veiculava concepções de espaço que eram centrais para uma ontologia do poder nacional como parte e como parcela de uma visão do mundo. Como componente fundamental de uma relação com o mundo, o domínio discursivo da noção de realidade territorial contaminava os ecrãs assente sobre a lógica cartesiana da subdivisão do espaço em parcelas homogéneas. Esta lógica do controlo espacial como componente central das tecnologias da disciplina e do poder (Foucault, 1980) estendia-se do corpo do território ao corpo dos sujeitos, retratados estes dentro da lógica da estética pitoresca com os seus quadros-tipo e sujeitos-tipo. Manifestando-se através de três grandes conjuntos de motivos (monumentos, costumes e paisagens), a espacialização social pelo cinema funcionou como meio de expressar ideias através de metáforas espaciais e de imagens de lugar que veiculavam um complexo conjunto de associações. Estas resgatavam as localidades das relações do espaço factual colocando-

---

passatempo das tropas, em descanço, quer para propaganda do nosso paiz entre os nossos alliados inglezes e francezes". Deste modo realçava-se a importância de organização de um repertório de "*films* com assumptos característicos das varias regiões portuguezas, afim de despertar nos soldados o amor do torrão natal, que todos devem defender contra a ambição e a ferocidade germânicas." ('A cinematographia na Guerra'…:7)

as no domínio simbólico dos significados culturais. Fixando uma concepção específica de espaço, ou uma imagem de lugar, a paisagem cinemática era frequentemente obtida por processos de hiper-simplificação, estereotipificação e rotulação das práticas de lugar. Processos dentro dos quais os traços das representações culturais de lugar eram filtrados de outros médiuns (pintura, bilhete-postal ou literatura) e re-investidos de carga ideológica. Desse modo, as paisagens cinemáticas vieram a constituir-se como significantes do seu "carácter essencial".

A constituição, nas primeiras décadas do cinema, de um banco de imagens em movimento designado para a propaganda das nações detem, a nosso ver, um papel crucial na estruturação da visão "científica" dos territórios políticos. É que a mobilização do cinema para a propaganda "das bellezas nacionaes" constituiu um dos aspectos centrais dos seu poder cultural. O próprio levantamento do território para a constituição desse banco cultural de imagens esteve a cargo de diversas empresas (como a Gaumont e a Pathé-Fréres) que vieram a Portugal para fazer "cinematographar os mais pitorescos pontos de vista da terra portugueza" ('Aspectos de Portuigal…' 1918:3). De facto, o registo fílmico de "aspectos de Portugal", a "propaganda das bellezas nacionaes pela cinematographia", integrou um processo de identificação do ambiente físico como marca central da actividade cultural do período. De resto, o tentar "juntar" das diferentes imagens representativas do todo nacional é parte integrante dos processos de espacialização, uma vez que permite a diferenciação tanto dos lugares relativamente a um espaço abstracto como dos lugares uns em relação aos outros (Shields, 1991). Ao integrar este processo o cinema assumia funções sociais específicas, articulando mecanismos de identificação, divisão e diferenciação; "Portugal, até agora pouco ou nada conhecido physicamente no estrangeiro, começa a erguer-se, perante as cidades civilizadas mundiaes em toda a pujança da sua natureza formosíssima, convidando os turistas a vizitál-o, a maravilharem-se com as suas preciosas riquezas naturaes" ('Propaganda…', 1918).

Mas a função do cinema com estes filmes de propaganda nacional, designados por "films pittorescos", não se prendia unicamente com a difusão de uma imagem para o exterior. Os processos de identificação, divisão e diferenciação desenvolviam-se de igual modo aquém fronteiras, onde as representações de espaço circulavam como formas de verdade e conhecimento que suportavam as estruturas de poder do estado.

Como subtexto da actividade espectatorial, séries de "films nacionaes" com o título geral de "Portugal pittoresco e monumental" tomavam conta da experiência fílmica das primeiras audiências e, de forma recorrente, de parte não menosprezável da experiência fílmica que ia ocorrendo nas primeiras décadas do século XX. E se, o advento do cinema, foi responsável pelo desenvolvimento de uma nova lógica e de uma nova compreensão de espaço que envolveu a transformação dos índices espaciais de localização e realidade que operavam como meta-conceitos e que investiam as categorias e os sistemas simbólicos de uma vida espacial (Shields, 1991), paralelamente o cinema foi responsável por uma recodificação dos lugares relativamente ao conteúdo emocional, significado mítico, simbolismo comunitário e significado histórico. O impacto da espacialização social pelo cinema, nesta primeira fase, pode assim ser compreendido tendo em conta o trabalho da paisagem cinemática no que respeita ao reforçar/consolidar da crença numa espacialidade forjada com base na ideia de território natural de um povo, e, por outro lado, tendo em conta o trabalho da paisagem cinemática na sua relação com o movimento cultural das imagens e das figuras da paixão que povoam os diferentes filmes e que, através deles, buscam expressividade, recodificando o conteúdo emotivo dos lugares.

Expressão viva de um contexto ideológico que dava continuidade ao movimento de nacionalização das massas, refere Rui Ramos, o trabalho realizado pelos pioneiros do cinema em Portugal decorria do propósito de "revelar o Portugal desconhecido", no quadro da definição de uma cultura nacional especificamente portuguesa.[322] Definição que era reforçada pelo processo de individualização de áreas particulares associadas a actividades agrícolas ou à prática de usos e costumes tradicionais.[323] Actividades e

[322] Com uma rubrica especificamente intitulada "films nacionaes", o editorial da Cine Revista aludia à celebração "nos *écrans* mundiaes (d)as bellezas do nosso paiz". Donde a importância dada aos esforços do Conselho Português de Turismo às empresas estrangeiras que vinham a Portugal "afim de photographar diversas vistas, que serão exhibidas nos cinemas europeus". Esta era entendida ao tempo como uma "missão patriota", uma missão que se prendia com a "necessidade de prestar propaganda ao bom nome de Portugal". O objectivo de "registar no *film* as bellezas de Portugal (...) (cuja) vulgarização pelo cinematoprapho se impõe como conveniente e imediata" associava-se pois ao papel desta "nova grande propaganda" investida da função de tornar "condignamente conhecidos os encantos da terra portuguesa, que, em maravilhas naturaes, pode orgulhosamente rivalizar com os paizes mais beneficiados" (Cine Revista, Anno I, nº4, Junho, 1917).

[323] Aludindo aos filmes realizados pelos pioneiros estrangeiros do cinema mudo em Portugal (1918-1925), e designados por "cinema português", Rui Ramos salienta que estes se integram num período que "corresponde à constituição das cinematografias europeias, em que se verifica o predomínio do documentarismo folclórico e as adaptações de obras literárias de sucesso" (Ramos, 2003:108).

práticas que eram forçadamente remetidas para a categoria dos espaços arcaicos ou primitivos, espaços nas margens do mundo dito civilizado, como espaços dicotómicos ou do Outro, os espaços da natureza primordial para o Eu urbano. A construção cultural de um conjunto de imagens-pivot em torno das quais se experimentava a modernidade nacional contava pois com o trabalho das paisagens do Outro rural para a experimentação das novas subjectividades urbanas.

Resultantes de processos de hiper-simplificação das relações de lugares e grupos de lugares dentro das regiões definidas, configurações de imagens circulavam através do cinema por forma a "naturalizar" um conjunto relativamente estabilizado de convenções espaciais forjados pela economia discursiva da ideologia nacional. Neste sentido, grande parte dos realizadores operavam dentro de um quadro ideológico, que tinha como vector fundamental a 'invenção da tradição' ou a construção de 'comunidades imaginárias'" (Ramos, 2003). Esse vector estava ainda associado à tarefa de "dotar as populações com identidades colectivas de acordo como o modelo de nação soberana" (Ramos, 2003:108). O cinema e a actividade cinemática encontravam-se pois implicados na construção de um conjunto de imagens de lugar que ao serem plasmadas para o colectivo nacional tinham o potencial de formar mitos de lugar. Tratava-se pois de assegurar, pela acção de um novo médium, o poder conotativo das imagens de lugar, desenvolvendo-as, inventando-as e disseminando-as até elas se tornarem correntes nos discursos quotidianos. Mais, tratava-se ainda de fazer valer mitos de lugar que reflectiam a experiência de paisagem das classes dominantes, os significados que atribuíam a localidades factuais ou regiões imaginadas e o seu modo de classificar os diferentes grupos nesses lugares, bem como as suas actividades e práticas de lugar. Assim, como argumenta Rui Ramos, o projecto de uma cultura nacional, a sua busca e revelação com o objectivo de dotar Portugal de uma identidade específica, consistia ainda no início do século XX, numa teorização do regresso ao campo, às artes tradicionais e aos costumes populares, em resposta ao desafio dos movimentos de modernização. Neste processo, os mitos de lugar das classes dominantes cerzidos com as tradições populares foram convertidos numa "espacialização transcendental" (Shields, 1991) pela acção do cinema, ao serem transformados em discursos hegemónicos e retrabalhados para venda e propaganda. O reforçar de certas imagens de lugar para fins promocionais ao constituir um processo activo de espacialização social

permitiu a sua assimilação enquanto imagens desejáveis no quadro da ideologia e política reinantes. Tanto mais que, paralelamente aos movimentos nacionalistas liberais e republicanos, os movimentos conservadores desenvolviam esforços no sentido de restaurar o binómio nação/igreja, posto em causa pela laicização acelerada sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, e que acarretou a progressiva degradação simbólica e prática do mesmo binómio. A sua restauração pela exaltação das comunidades provinciais e das culturas locais associava-se pois ao reforço da ideia de que a "partilha de referências e de sensações que caracterizava a vida em pequenas comunidades, como as vilas ou aldeias" (Ramos, 2003:109), reforçaria por seu turno o sentimento de pertença a uma comunidade nacional. A exaltação da identidade de lugar associada a estas comunidades prendia-se pois com a utilização de significados ambientais e paisagísticos para simbolizar e localizar identidades.

Tratava-se pois de proceder à colonização de um novo e poderosíssimo médium e de uma superfície espectatorial e de observação pelas categorias espácio-temporais dominantes. Tomando conta do ecrã, que nem nos primórdios do cinema surgiu como um "superfície em branco", as modernas conceptualizações de espaço-tempo estruturaram a própria actividade fílmica. Colocadas ao serviço da legitimação de um espaço-tempo homogéneo que servia os projectos nacionalistas e imperiais, o ecrã funcionou como superfície de inscrição na qual se mapeava todo uma ontologia do sujeito tornada credível para as massas através das novas tecnologias de poder, verdade e conhecimento. Neste quadro, o recurso cinemático à ideia de paisagem e de regiões culturais entendidas como "áreas circunscritas investidas de significados pessoais, sociais e culturais" (Cuba e Hummon, 1993:112), servia a própria construção e manutenção da identidade nacional, para a qual os lugares e respectivas associações simbólicas proporcionavam um enquadramento significativo. Tal conceptualização simbólica do espaço resultava pois da moderna re-conceptualização da inter-relação do ser humano com o ambiente físico, estando associada a complexas políticas de lugar que marcaram a própria dinâmica de consolidação dos Estados modernos. A construção ou reconfiguração social da territorialidade e a exaltação de comunidades específicas e respectivas identidades (nomeadamente territoriais), são algumas das expressões mais significativas desta dinâmica claramente manifesta na arte do período. O cinema, nascido na época apelidada por Walter Benjamin como da reproductibilidade técnica

das obras de arte, explorava todo este imaginário geográfico nas primeiras décadas do século XX. Imaginário a que, no caso do cinema português, a geografia das terras do norte em grande medida dava forma, por condensação onírica em imagens de paisagem. A posta em prática do cinema em Portugal pelos pioneiros do mudo, dá-nos a perceber o tecido cultural profundo que animava as suas obras. Suportada por produtoras que tinham como objectivo a comercialização dos filmes no país e no estrangeiro, a actividade cinemática do período organizava-se tendo em conta o papel económico e social da indústria cinemática. Por isso o início da indústria cinemática via-se implicado com a missão de produzir "films nacionaes", de confeccionar "obras primas que muito hão de honrar o nome portuguez" ('Propaganda…', 1918), aludindo-se ao papel crucial das primeiras "fábricas" de filmes portugueses (como a Invicta Films) pelo seu estatuto de "theatros de tirar vistas, onde se constitue lentamente, cellula por cellula, o drama ou a comedia que os tecelões da luz hão de fixar na trama da sua fita mágica" ('Os bastidores…' 1917: 3).

Efectivamente, a actividade cinemática do período tinha subjacente uma "interpretação do acto criativo como um ritual destinado a reactivar a auto-consciência da nação e a sua projecção no exterior" (Ramos, 2003:101). Por isso, o trabalho destes realizadores, designado como "cinema português", era perspectivado pelas classes dominantes num período de euforia industrial associado neste país aos anos da primeira Guerra Mundial, antes de mais como um "objecto mítico: uma forma de arte que traduzisse, para uma audiência universal, a essência do país que era Portugal" (Ramos, 2003:100). As representações de espaço e natureza nestes filmes eram sistematicamente investidas de elementos iconográficos religiosos, simbolizando a crença na unidade entre Deus e natureza. A figuração de costumes tradicionais assim como de monumentos religiosos e históricos, é associada à representação da paisagem por forma a exprimir mensagens socialmente aceites por segmentos significativos da comunidade nacional, proporcionando a ideia de um destino comum. Tais mensagens eram investidas de sentimentos sócio-políticos e religiosos, funcionando como expressão de um sentido individual e colectivo do destino e da territorialidade de um grupo humano. Este sentido individual e colectivo de destino nacional estava associado por seu turno à ideia de decadência nacional, como mitologia difusa proclamada por poetas, escritores e artistas desde finais do século XIX que anunciava um "regresso à terra, *ad uterum*" ,

contra "a cidade e a sua alienação" (França, 1999: 555). Mas a paisagem cinemática nestes filmes funcionava em grande medida como arena através da qual as classes dominantes reclamavam a sua própria experiência da terra e de lugar, a sua visão do mundo. Deste modo a paisagem reforçou, com o advento do cinema, o seu estatuto de "conceito de alta tensão" (Bender, 1995). Ao remeterem para fantasias de pertença a um colectivo nacional, as políticas da paisagem do cinema mudo português colocavam os diferentes grupos e culturas numa linha temporal que era parte integrante de um processo de espacialização social que condicionava a própria experiência de paisagem. Subjacentes ao trabalho da paisagem no cinema, os processos de espacialização social que colocavam as localidades rurais como parte de uma tecnologia da memória entroncavam em quadros de subjectividade dentro dos quais o observador está sempre colocado fora e por trás da acção, colocado nos seus "estúdios-cidade de pano e cartão (onde) o artifício é necessário para criar um reflexo da realidade" ('Os bastidores…' 1917:3).

Como aconteceu noutros países europeus, a descoberta do Portugal rural fez parte do movimento de regeneração nacional dos finais do século dezanove, denunciando a crise e relativo declínio económico que se vivia. Interpretada como crise urbana, a crise contemporânea era plasmada pelo cinema das primeiras décadas do século XX, voltado para as representações da ideia de natureza e para a exaltação das paisagens rurais de regiões específicas do país. Imbuídas de uma natureza essencial, tais porções de território eram representadas em paisagem pelo cinema, procurando-se que o observador encontrasse impressa em cada representação a própria cultura local. Organizada conceptual e esteticamente num todo harmonioso, a composição pictórica do conjunto destas porções ou retalhos territoriais viria a estruturar a representação colectiva da identidade nacional. A construção da ideia de uma cultura nacional partilhada pelo colectivo nacional ligado ao "seu território" por "natureza" ia-se difundindo, e neste processo o papel das representações de lugar terá sido determinante para a legitimação desta ideologia e para a criação de uma cidadania nacional. Não podemos esquecer que tal formulação tinha subjacente uma conceptualização estética e antropológica de cultura que colocava ser humano e ambiente físico como um todo orgânico. Articulando um conjunto de orientações políticas e ideológicas, as paisagens cinemáticas denotavam poderosas construções simbólicas que associavam identidade e

lugar. Funcionando como forma de territorialização de indivíduos e grupos, as paisagens definidas como motivo cinematográfico associavam-se à ideia de nação, entendida como resultado da difusão espacial do aparelho moderno de Estado, centralizado e uniforme, que tinha subjacente forças hegemónicas concretas as quais enfatizavam a persistência das diferenças regionais de base étnica (Smith, 2000). Estas diferenças eram exploradas através do cinema como forma de arte e como meio de propaganda nacional, onde as representações em paisagem veiculavam o entusiasmo patriótico ávido na criação de imagens e ícones apropriados para a representação de um espírito da nação que as unificava sob um solo colectivo.

Nascido com os olhos postos na Europa (Costa, 1982), embora fosse igualmente orientado para um publico nacional que alegadamente "não conhecia o seu país", o cinema deste período era maioritariamente filmado por realizadores preocupados com a produção de imagens de uma "terra nativa". Como temos vindo a salientar, a documentação do mundo rural português era uma das principais preocupações dos filmes realizados durante este período, que integravam as técnicas dos filmes panorâmicos para a longa metragem de ficção. Ecoando a força dos movimentos integralistas na modelação da divulgação nacional, diversos filmes destes autores evidenciam as forças anti-cosmopolitas e ruralizantes que trespassavam o contexto social e ideológico contemporâneo. O modo de utilização emblemática dos planos de paisagem, no início ou no fim dos filmes, ou usados como intervalo descritivo no decorrer da acção, mostra bem a suspensão narrativa por estes operada reforçando a ideia de um inconsciente paisagístico partilhado pelo colectivo nacional. Tal suspensão da narrativa fílmica, servia de enquadramento à "objectificação da cultura popular portuguesa, isto é, (a) sua transformação num conjunto de aspectos, traços e objectos que, retirados do seu contexto inicial de produção – o localismo da vida camponesa – puderam funcionar como emblemas da identidade nacional (...) constituídos como símbolos sobre os quais repousaria a possibilidade mesma de se falar de identidade nacional portuguesa" (Leal, 2000: 18). Paralelamente, os detalhes iconográficos associados aos usos e costumes tradicionais, enfatizavam elementos como trajes e instrumentos agrícolas que eram perspectivados como sinais identitários de um grupo cultural cuja "essência" se pretendia relevar no processo de construção da imagem nacional; "(a) cinematographia está sendo hoje o propulsor mais vigoroso e completo da

civilização, o elemento mais seguro e profícuo, mais exacto e grandioso, da vulgarização de úteis conhecimentos de toda a espécie. O estudo rapido e intuitivo da geographia, a observação meticulosa dos costumes e das tradições dos povos, o exemplo da historia, a lição de philosophia, o ensinamento da moral, o maravilhoso das sciencias e das artes, a essência das industrias, tudo isso que instrue e encanta, que edifica e empolga, a cinematographia nos proprciona, através dos seus mil processos verdadeiramente assombrosos de fazer viver as pessoas e os factos" ('O acolhimento…' 1917: 5). Dava-se assim voz a um sentido identitário que se nutria fortemente da ideia de que a nação organizada segundo a tradição permitiria ao "país eminentemente agrícola o cumprimento da sua missão histórica" (Leal, 2000: 18).

Incluindo políticas de lugar decorrentes das tensões provenientes das orientações ideológicas que animavam os diferentes movimentos nacionalistas, a tarefa de dar visibilidade às culturas rurais através do cinema não se efectuou de forma neutra. De facto, a própria escolha dos motivos cinemáticos e as paisagens cinemáticas do período, tinham subjacente uma tensão social fortíssima que opunha movimentos nacionalistas liberais e conservadores, debatendo questões associadas à dicotomia urbaneidade /ruralidade. Evocavam-se pelo cinema, "representações e rituais que enfatizavam a nação como uma comunidade de descendência e como um corpo de natureza étnica, baseado numa língua e em costumes populares idênticos, (que procurava na população rural) a versão correcta, autorizada e intemporal da essência da nação" (Leal, 2000:17). Difundindo-se sob a égide de um conceito unitário de cultura, a celebração da soberania popular e de uma comunidade de descendência enquanto corpo de natureza étnica, estendia-se aos grupos e culturas nacionais entendidos como totalidade coerente abrangida pela ideia de território nacional.[324] Esta era frequentemente articulada com as correntes de nacionalismo histórico, que fomentavam a adaptação do romance ruralista para o cinema, como modo de abordar manifestações específicas da cultura e da terra portuguesas. Neste contexto, dentro do qual se exponenciava a narrativização do território e a esteticização da paisagem, as paisagens cinemáticas dos lugares evocados pelos romances, eram entendidas como sinónimo de ruralidade de um povo, que se

[324] " Os effeitos sumptuosos da paizagem, a expressão fiel das intenções, a recolha caprichosa dos assumptos (...) converttendo a cinematographia na especialidade mais sublime e querida do publico" ('O acolhimento…', 1917: 5).

pretendia "fixar em imagens". Assim se tentava perpetuar um modelo tradicional de experiência e respectiva formação sócio-política, um modelo que se encontrava sob ameaça por parte de modelos emergentes de organização tecnológica da experiência. Tal sentido de fixação em imagens de uma determinada experiência de espaço e tempo produziria a "naturalização" das relações sociais interceptadas pelos filmes. Trata-se portanto da exploração cinemática do carácter mítico da "paisagem nacional", pela exaltação de um conjunto de imagens de lugar resultantes da articulação das dinâmicas de espacialização social com os processos culturais de atribuição de sentido de lugar. Isto tendo em conta um contexto cultural mais vasto em que se desenvolvia a própria tecnologia cinemática, dentro do qual a paisagem "natural" era objectivada como entidade mítica. Plasmava-se assim, para o cinema, o sentido mítico atribuído ao "mundo natural" pela cultura ocidental.

5.1.2. Paisagens pitorescas e o retorno *ad uterum*:o cronotope do idílio rural

Apontando direcções que condicionaram a evolução do cinema português nas décadas seguintes, a produção cinemática das primeiras décadas do século XX dedicou-se em grande medida à adaptação do mundo artístico e romanesco do século XIX. A celebração da "fotogenia do país" pelo cinema mudo português, passou pela importação de uma estética pitoresca para o ecrã, uma estética que servia de enquadramento para a exaltação dos territórios ficcionais oitocentistas e para a adptação do romance histórico e ruralista. Tratava-se de "adaptar" o público à arte cinemática, numa fase de aperfeiçoamento da passagem aos modos convencionais de representação e à narrativa linear, fazendo-a "gozar da popularidade e do capital simbólico de que no período o romance desfrutava" (Buescu, 2003:127). Não obstante, como enfatiza Helena Buescu (2003:127), a escolha de material literário especificamente português não era inocente, uma vez que este material e o romance em particular tinha servido "no século XIX como manifestação de um projecto cultural 'de nação'". As adaptações literárias dos romances portugueses permitiam assim, desde início, "identificar" um determinado projecto cinemático, e uma linguagem específica, como "transversal à lógica das identidades nacionais" (Buescu, 2003:127). Paralelamente, a visão pitoresca da "natureza" transposta para os filmes permitia uma apreciação da paisagem por

ressonância a outras artes. Ao estruturar a organização do espaço cinemático, a importação das convenções da estética pitoresca favorecia a ideia de cenário natural como fundo intocado ou como palco remotamente tocado pela acção humana e distante do mundo do artifício. Através desta aproximação ao ambiente físico, ia-se gradualmente tornando familiar aquilo que era distante ou estranho, emprestando-lhe ordem, coerência e estrutura. Como salienta Malcolm Andrews (1999), embora a estética pitoresca seja historicamente específica ela tem subjacente um paradigma corrente da experiência; a exploração artística das imagens por forma a transformar uma novidade intimidatória numa segura familiaridade. É que não devemos esquecer que o período do cinema mudo foi um momento marcada por uma violenta transformação na organização da experiência, um momento em que as novas tecnologias forçavam a substituição de anteriores modelos de experiência e em que a urbanidade colocava sérios desaios à sua manutenção. Por isso, as "formulas derivadas das convenções pitorescas proporcionavam a redução da novidade e da variedade a uma segura uniformidade" (Andrews, 1999), tornando semelhantes as diferentes localidades retratadas. A colonização da paisagem cinemática pela estética pitoresca emprestava pois às localidades figuradas um sentido de mesmidade, fazendo com que estas fossem consumidas como experiência artística e como amenidade turística para o espectador ocasional. A representação da ideia de um ambiente natural marcado pelos traços do tempo e do crescimento orgânico surgia aqui como forma de celebração da ideia de uma paisagem nativa como ambiente mítico da nação. Neste sentido, operou-se a mobilização pelo cinema de um bloco de espaço-tempo passível de proporcionar a construção cultural das representações do rural como articulação afectiva do natural e do cultivado, como espaço intemporal aberto à visão distanciadora da câmara.

O filme A *Rosa do Adro* (1919) é disto exemplo, em que o texto publicitário faz alusão ao filme apelando à "luxuriosa paisagem de Entre–Douro-e-Minho ... (fazendo) viver no ecrã as feições mais características do povo do Norte" (cit in Ramos, 2003:105) do país. Neste filme, como em muitos outros do período, as paisagens do norte do país são evocadas como arquétipos de ruralidade impoluta onde a atmosfera pastoril e arcaizante da província é celebrada como paradigma da voz cultural de um povo e de um território. Se a idealização da vida campestre que se operava pela convocação do cronotope do idílio rural em grande medida traía as particularidades das localidades

retratadas (representadas como um todo), paralelamente esta manifestava o significado cultural destes espaços. Através de tais imagens, "as aldeias nortenhas são integradas decorativamente numa paisagem natural pontuada por serras e vales. Quedas de água, montanhas e vilas são olhadas com um recuo que torna o objecto do olhar facilmente apropriável e pitoresco" (Baptista, 2003:49). Proporcionando o palco sobre o qual um antigo modelo patriótico podia ser revisitado, esta paisagem, enquanto bloco específico de espaço-tempo tornado representação, remetia para a ideia de um passado que os movimentos nacionalistas pretendiam celebrar, pelo que as localidades retratadas desempenhava um papel crucial no imaginário geográfico do discurso nacional. As representações destas aldeias articulavam combinações particulares de narrativas, conceitos e práticas sociais a que as paisagens cinemáticas davam voz. Evocadas como memória territorial de uma colectividade, tais representações articulavam a ideia de uma herança cultural e histórica constitutiva da nacionalidade. Respondendo ao ímpeto psicogeográfico do moderno observador, à ânsia de experimentação de novos espaços e lugares e à atracção pelo distante e pelo exótico, as representações do Outro rural integravam acção e afeição por forma a servir as solicitações de uma nova esfera pública dentro da qual a mulher experimentava novos estatutos.

Absorvendo e reproduzindo a moderna tradição de pintura de paisagem e desenho de jardins, a paisagem cinemática do filme faz confluir aspectos de mito e memória que denunciam a própria constituição da vida social. Como sistema significante contendo inúmeros campos discursivos (o político e ideológico, o geográfico e o antropológico, entre outros), a paisagem é nele articulada acarretando consigo uma conceptualização de espaço que coloca a superfície da terra como metáfora de "beleza e vida". Evocando um sentido de superfície da terra que remete para o mito clássico do manto ou véu de Gaia sobre o qual se desenrola a acção humana, o filme coloca o espectador como consumidor de uma experiência estética de contemplação que é ela própria a fundação da arte da paisagem no mundo moderno ocidental. A tensão entre natureza e cultura é através deste filme articulada com base em três eixos; a aldeia, a cidade e a ideia de jardim ou natureza domesticada. Em seu torno, estruturam-se uma série de espaços simbólicos dentro dos quais se tornam expressivas concepções muito específicas de género e classe. De facto, os planos inaugurais do filme potenciam a colisão das imagens de mulher e flor (rosa), para depois se contraporem a alegria expontanea da "aldeã

"(Rosa) envolta por um fundo de natureza semi-agricultada à seriedade contida da "fidalga" exposta sobre o cenário lacustre de exóticos jardins. E é esta iconografia situada de paisagem que dá o mote para o desenvolvimento narrativo do filme; colocada a cadeira-trono de lugar vazio como motivo iconológico profundo para a resolução da acção, como do sentido intrínseco do lugar fílmico. E é de facto curioso como o cronotope do idílio rural toma conta da experiência do lugar fílmico em *A Rosa do Adro*. Como resíduos de mundos sonhados, os planos de paisagem sucedem-se no filme por forma a reenviar o espectador para a voluptuosidade e calma de uma natureza mítica presenciada pela graciosidade das figuras e motivos do prazer. O trabalho da paisagem orienta-se pois para uma reconciliação entre elementos discordantes, entre figura e fundo, entre o humano e o não-humano, tratando de resolver tensões culturais objectivadas pelo binómio natureza/cultura.

Agudizada com o decorrer da narrativa, a densidade hiper-textual dos planos de paisagem anuncia-se pelo recorrente enquadramento das entradas de casas e quintas que a primeira parte do filme torna manifestos. A construção do lugar fílmico opera-se em grande medida a partir daqui; pela exploração das fronteiras entre interior e exterior, realidade e representação. É da relação entre estes planos de profundidade, que indiciam o poder social da propriedade na vida dos grupos retratados, com a iconografia dos espaços "naturais", mobilizada para a representação do mundo rural, que se obtem o significado de ambiente pristina a que o filme faz ressonância. Mas é ainda da tensão entre este ambiente físico e um Outro, que é o da cidade, que se percebe o sentido íntimo da ideia de idílio rural em *A Rosa do Adro*. A subtil passagem geográfica de natureza para cultura opera-se desde este ponto, com recurso ao movimento das figuras da paixão e pelo transito espiralado de António entre um cenário de natureza "intocada", por cenários de vida campestre, até aos sofisticados jardins urbanos. O potencial metafórico da espacialidade fílmica, remete assim para uma espécie de geografia mítica que aprisiona os personagens como se de um destino "natural" se tratasse. Mapeada através do discurso fílmico, uma paisagem arquetípica é reanimada com recurso a uma hierarquia de tipos ideais que governam a acção. E se, o domínio da cultura pertence à cidade, não podemos esquecer que é Deolinda quem decide o futuro dos protagonistas enamorados, é na "natureza" que se resolve o dilema da obra, rendido Fernando ao amor pela mulher da sua aldeia nativa e celebrando-se desse modo as paisagens de uma

economia doméstica e de trabalho, da família e da vida privada, como ideais de vida social.

Mas a densidade hiper-textual do plano de paisagem neste filme, manifesta-se ainda e de uma maneira acentuada, em sequências como a que antecipa o retratar das festividades cíclicas associadas aos ritos campesinos, onde se verifica o activar dum sem-número de clichés icónicos para a representação da paisagem regional. Vitalidade e repouso são reconciliados através destas representações em que um passado antigo[325] é assumido como vizinho benigno de um presente industrial que se anunciava. É aí que pela primeira vez se encontram Fernando e Rosa, numa festividade através da aqual se honra o trabalho e a terra, e em que a paisagem é retratada como complemento dos processos naturais. O acordar de uma memória iconológica associada às representações de território através destes planos, sumaria uma ética e uma moral que denuncia as raízes de um nacionalismo tradicional e ruralista. O desenvolvimento da narrativa orienta-se para a tentativa de resolução das tensões entre classes sociais campesinas e proprietários, em que a relação com a terra por parte dos diferentes grupos, assume um papel central. Evocando aquilo que se convencionara ser a "psicologia nacional", as paisagens cinemáticas de A *Rosa do Adro*, contextualizam visualmente o ambiente dos grupos sociais dos diferentes personagens, naturalizando uma ordem específica, nomeadamente pelo recurso a casos-tipo. Retratando vistas panorâmicas ou detalhes alusivos aos elementos "naturais" locais, os planos de paisagem que vão intercalando ou percorrendo as diversas sequências, integram estratigraficamente costumes regionais, trajes e monumentos, indexando-os simbolicamente a um determinado sentido de lugar; o sentido de terra-mãe. O celebrar através das imagens em movimento de aspectos emotivos e afectivos que unem pessoas a lugares encontrava-se pois associado a uma moralidade que colocava as questões de procriação e constituição da vida familiar no centro das agendas políticas.

Ocupando um lugar de destaque na iconografia nacionalista os aspectos morfológicos e os elementos da paisagem parecem incorporar-se nos mitos que estruturam a identidade nacional, dentro deles o mito de uma cultura ocidental unificada

[325] Tendo subjacente a representação do rural como o Outro arcaico situado nas margens do processo de desenvolvimento, o trabalho da paisagem remete para construções culturais antigas dentro das quais os motivos pastorais se tornaram generalizados tanto no contexto do beau ideal francês, como num contexto mais vasto das representações ocidentais de natureza implicadas com a legitimação da ideia de dignidade intelectual através da exploração e da familiaridade com a arte e literatura da antiguidade clássica.

com raiz no período clássico, pelo que tais representações de espaço parecem servir de ancoragem à sua fixação. Simbolizando uma relação específica entre sociedade e ambiente geográfico, a paisagem cinemática do filme testemunha o modo como determinado grupo é nutrido por significados específicos de lugar, do Eu e do Outro, denunciando a forte intimidade entre as fronteiras de indivíduos e territórios. A associação quási-mística entre pessoas e territórios proposta pelo poderoso aparato de símbolos engendrado pelo estado moderno e presente nos planos de paisagem de *A Rosa do Adro* denuncia a exaltação de um passado mitologizado em que se inter-penetram pessoas e lugares, natureza e sociedade. As mensagens veiculadas pelas paisagens do filme remetem para uma ideia de estabilidade, coesão e intimidade, pelo que as imagens da aldeia rural por elas retratadas, simbolizam uma sociedade patriarcal e doméstica, centrada na família, onde a consciência moral católica do tempo parecia encontrar a sua expressão mais perfeita. Deste modo, as imagens de um idílio rural localizado no norte do país, funcionam como paisagens culturais ostentando sígnificados sobre os quais se ergueu a própria fundação da nação. Estes, remetem por seu turno para uma relação específica entre os grupos sociais e o ambiente físico, indissociável dos complexos de propriedade privada e do poder hegemónico da Igreja Católica. Inscritas na paisagem cinemática de A *Rosa do Adro*, tais mensagens enfatizam um passado que a memória da regeneração nacional tentava reconstruir.

Produzidos com base num conjunto de discursos que encontram na ideia de "filme genuinamente português", o modo de articular os pressupostos sobre como a sociedade deveria ser organizada, os planos configurando a ideia de paisagem enquanto forma de ver vão pontuando a narrativa fílmica, assumindo um papel ideológico crucial no processo social de reprodução de valores e ideias. Estes, respondiam às necessidades de coesão de uma sociedade que se afigurava progressivamente mais complexa e heterogénea, levantando desafios múltiplos à consolidação do Estado-nação. Neste contexto, a difusão da crença na ocupação ancestral de um lugar por determinado grupo cultural associava-se frequentemente a um sentido comum de pertença a um território circunscrito, como elemento unificador de um grupo de indivíduos agregados em determinado espaço. Tendo subjacente uma espécie de "fusão conceptual de indivíduos e lugares" (Sack, 1980:177), as representações em paisagem do filme mostram como o ambiente físico se torna frequentemente fonte crucial de significados para uma

sociedade. No caso específico, os planos de paisagem da *A Rosa do Adro* são genericamente definidos em termos de inter-relações sociais, não sendo possível conceptualizá-los para além delas. Mas estes planos parecem ainda enfatizar um significado simbólico fulcral: a impossibilidade de alienação do ser humano em relação à terra. A construção de uma alegada configuração espacial como pivot identitário para um conjunto de actores sociais, surgia assim como meio de aproximação dos membros de uma sociedade, nomeadamente pela partilha de uma história espiritual comum associada a uma porção circunscrita de território, a qual legitimava os laços de pertença entre os indivíduos e espaço.

As representações em paisagem nesta obra de Georges Pallu inscrevem-se num quadro cultural mais vasto que promovia a reacção emotiva ao lugar como forma de activação da auto-consciência da nação. Parte integrante de uma evolução no tempo das inter-relações do ser humano com o território, as representações em paisagem do filme vêm perpetuar a construção social da paisagem enquanto forma específica de ver e representar o território e as relações dos indivíduos com o território. Através desta "forma de ver", o filme contribui para o activar dessa reacção emotiva ao lugar pela exaltação de uma região política perspectivada como fonte de identidade cultural e passível de articular significados históricos e funcionais que serviam de enquadramento a interacções sociais específicas. A "naturalização" de tais paisagens simbólicas através de diversos meios de propaganda nacional, parecia encontrar no cinema um médium propiciador da sua promoção. Albergando um conjunto de textos históricos e sociais, estas paisagens cinemáticas parecem afirmar-se como coração de um território de pertença do colectivo nacional. As imagens de uma porção de território nacional, alegadamente exprimindo os valores das culturas que o habitavam, apresentavam-se como símbolo de uma espécie de essência desse mesmo território. Articulando a narrativa, os planos de paisagem indiciam a atribuição de sentido ao "lugar ancestral de um povo", afiguram-se como elementos cruciais para a estruturação da própria colectividade nacional e para a manutenção da sua coesão. Neste sentido, o plano de paisagem surge como exaltação cinemática de um território nativo associado à terra-pátria portuguesa. Funcionando como um proto-ícone (Novak,1980), as paisagens rurais nortenhas assumiam-se como elementos decisivos da própria ideologia do Estado e a exaltação do localismo e das identidades locais surgia como processo através do qual se

experimentavam as identidades globais emergentes entendidas como foco de gestação da diversidade local (Berner e Korff, 1995: 211-212).

Como dispositivo de representação accionado para a exploração de um conjunto de signos geográficos, o cronotope do idílio rural viabiliza o trabalho de paisagens arquetípicas que são ambíguas e abertas a interpretação. Através dele, a convocação de uma natureza intocada e generificada assenta sobre a evocação do lugar da *anima* que requere o elemento masculino. É deste subterfúgio de representação que se processa a articulação entre as figuras do patético e a narrativização do território. E se cada plano de paisagem encontra parte do seu significado nas relações contextuais com as outras paisagens fílmicas, o alinhamento dos signos geográficos ao longo do filme contamina a experiência do lugar legítimo de acção até ao ponto em que este deixa de ser experiência do Outro para se tornar experiência vivenciada do sujeito autoral de ecrã. A tentativa de compreensão das paisagens portuguesas arquetípicas que se desenham e redesenham pelo cinema opera-se desde esse ponto como veio de experimentação de um locus de nostalgia alojado nas representações do rural e do campestre. Como espaço intermédio entre a natureza intocada e a cidade, o rural é-nos apresentado como lugar colocado na intercepção de uma infânica inocente e de uma idade cínica (Cosgrove, 1985). Mas este é-nos apresentado ainda como modelo de uma vida prática que integra o misticismo das forças naturais e a crença faustiana de conquista da paisagem, como delicado manto de Gaia ou superfície natural da terra. Ao activar um lugar fílmico que é nutrido por um sistema de signos geográficos que alterna imagens de natureza intocada e campo, campo e bosque, jardim da casa rural e aldeia, jardim da casa rural e jardim do palácio, jardim do palácio e cidade, o filme funciona como uma espacialidade intermédia cujo simbolismo se experimenta pelo reanimar de uma geografia mítica da cultura/natureza na tradição clássica. Através da paisagem cinemática de *A Rosa do Adro*, perpetua-se uma construção cultural de natureza como retorno ad uterum o que testemunha o papel ideológico das representações culturais de espaço, lugar e paisagem, no quadro de exaltação social do nacionalismo português das primeiras décadas do século XX. Dando-nos a perceber os conflitos culturais e figurativos que subjazem cada obra de arte, este filme pode considerar-se uma obra que articula de forma expressiva as "formulas do patético" que povoam a arte portuguesa do período. Entendidas por Aby Warburg como um compromisso estético entre as paixões elementares e o pensamento

racional, as fórmulas do patético em arte permitem descodificar o sentido profundo das imagens, clarificando os conflitos culturais subjacentes. Neste caso, a escrita visual do filme onde se desenrola o drama passional de Rosa e Fernando, participa duma máquina de memória profunda, que à distância possibilita a identificação de diversas metamorfoses do romantismo português.

Nas diferentes fases do romantismo nacional durante o século XVIII e XIX, o tratamento das figuras da paixão na literatura, na poesia e nas artes plásticas é propiciador de diversas transformações nas fórmulas do patético. A importância destas formulas para a compreensão da problemática por nós explorada prende-se com o modo como através delas se potenciam os sistemas de signos geográficos, isto tendo em conta a interligação dos sistemas cognitivo, emotivo e afectivo na estruturação da experiência de paisagem. Deste modo, a importação das fórmulas do patético por Pallu, proporciona a compreensão de como estas foram plasmadas com o decorrer do tempo através da memória cultural, denunciando as transformações a que foram sujeitas as imagens de lugar para a escrita do plano fílmico. Em *A Rosa do Adro, Pallu* precipita-se na evocação do "regresso à terra", e de uma primeira natureza, pela exploração das filmagens de exterior e dos *décors* naturais dos espaços do norte do país. A configuração e o arranjo iconográfico dos motivos naturais em cada plano de paisagem definem estas paisagens cinemáticas como elemento crucial do filme. Através de composições associados à representação de elementos naturais, o plano de paisagem parece assumir-se como o próprio *pathos* do filme. Espectralizando as personagens como figuras errantes sobre fundos naturais, o plano de paisagem fixa a imagem peripatética da mulher, como produto intemporal do próprio ambiente físico. Produzindo um conjunto de intervalos de profundidade no decorrer da narrativa fílmica, os planos de paisagem inscrevem a forma simbólica de uma experiência situada de espaço e de tempo que o filme proporciona. Refractada e fragmentada no ecrã, esta experiência reverte para um excesso estético que o naturalismo português sintetizava nas artes plásticas e a que o cinema fazia ressonância. Esta ressonância estética reverte para uma experiência emotiva de espaço que é vertida para o cronotope de idílio rural. O percurso efectuado ao longo do filme, no que respeita à codificação pictórica e estilística do lugar, remete para uma experiência da paisagem que parece corresponder ao próprio percurso psicológico da personagem, como que mapeando a experiência

emotiva de Rosa, a personagem principal. Servindo como forma de contemplação pitoresca em detrimento do desenvolvimento narrativo, as sequênicas iniciais dão-nos o o enquadramento do seu recato bucólico. A contextualização de cenas pastoris e campestres vai evoluindo com o desenvolvimento da narrativa, tomando conta da experiência do lugar fílmico. De facto, a representação de elementos naturais adquire ao longo do filme a função de abrir parênteses estéticos e poéticos na narrativa fílmica, surgindo como elemento decisivo do próprio acto de dramatização. Deste modo "(o) emprego do plano de paisagem como intervalo lírico, (ou) pausa descritiva (...), mas também o seu emprego narrativo como *décor*, é fundado sobre uma conotação fantástica, a de imagem "patética" e "sentimental", que as imagens de natureza proporcionam quase como uma segunda "natureza" (Natali, 1996:18). Talvez por isso, a sua exploração exaustiva neste filme.

Mas a evocação do "regresso à terra" operada por esta obra de Pallu tem ainda subjacente, e de forma muito subliminar, o significado cultural das representações de natureza num momento em que a força do Saudosismo contaminava a ideologia nacional. Este significado é endereçado na sequência fílmica em que Rosa socumbe ao sofrimento de amor e à saudade. Como elemento constitutivo da cultura nacional, de uma estrutura de sentimentos partilhada pelo colectivo enquanto elemento da experiência e de auto-representação, a ideia de saudade recodifica o trabalho da paisagem cinemática. Abrindo um intervalo de profundidade, o plano de paisagem que intercepta Rosa a desfalecer no jardim de sua casa remete para o mundo das representações culturais de natureza como espaço de inscrição deste sentimento-ideia. Definido como traço essencial da "alma nacional" o sentimento de saudade era encarado por diversos intelectuais e artistas do tempo como "princípio enformador dum ressurgimento pátrio" (Coelho, 1997:1006), encontrando-se associado à ideia de decadência dos povos peninsulares. Bastante enraizada em diversos segmentos do social, esta ideia revestia-se de importância fulcral para a revisão indispensável da condição contemporânea da crise cultural de um país voltado para o seu passado (imperial). Neste processo a exaltação da saudade, como "sangue espiritual da raça" (cit. in Coelho, 1997:1006) encontrava no Portugal agrário o "regresso à pátria", e na ideia de natureza entendida como Terra-mátria, o lugar onde a "Árvore da Raça tem de entranhar bem as raízes (...), banhar-se na seiva original e então os ramos subirão a

perder de vista e as naus da aventura, instrumento do nosso Destino, hão-de ir no Céu à Descoberta das certezas divinas" (cit. in Coelho, 1997: 1007). O longo congeminar sobre a saudade que marcou a cultura portuguesa neste período e que marcou as representações do "lugar-mátria", levou Teixeira de Pascoaes a definir aquele sentimento-ideia como princípio de renovação cultural, dado este ser por si entendido como a "harmonia mais perfeita entre o paganismo e o cristianismo, a Presença e a Ausência" (Id., 1997: 1008). Contaminando a paisagem cinemática de *A Rosa do Adro,* tal ideia exprime-se intensamente em sequências como a da tempestade, através da exaltação das forças anímicas da natureza a que os amantes sucumbem. Tendo subjacente uma religiosidade vagamente panteísta, estas paisagens cinemáticas denunciam uma poética do espaço que encontra na paisagem crepuscular e outoniça o melhor espelho para os estados de alma que "imaterializam, transfiguram os lugares, povoam-nos de sombras e de espectros, embebem-nos de alma" (Id., 1997: 1007). A experiência estética da paisagem em *A Rosa do Adro*, vem radicalizar visualmente a relação dos poetas saudosistas portugueses com a matéria e com o mundo físico, e a ideia de que matéria e espírito se possuem mutuamente, ampliando o domínio das geografias imaginárias subjacentes à construção cultural da paisagem portuguesa.

Surgido na corrente passadista do pós-romantismo português, o cinema absorve a atmosfera de saudosismo histórico que permeia o contexto cultural do período, reanimando os mitos de uma *pax* rústica e contrapondo-se às orientações estéticas dos primeiros modernistas portugueses anti-românticos e urbanos. O reavivar estético e ideológico do imaginário romântico português oitocentista pelo cinema constitui uma das características cruciais desta cinematografia, que enfatiza os sentimentos pró-rurais e o papel do idílio rural no quadro do nacionalismo cultural português. Como parte de uma máquina da memória cultural, a paisagem cinemática abre uma falha temporal na comunicação pelo activar de ícones mnemónicos profundos que informaram a própria interpretação da reconstrução nacional. Trespassada de significados emotivos, a estruturação simbólica da paisagem portuguesa representava na altura um modo particular de ver Portugal e áreas específicas do território, nomeadamente as terras de onde eram naturais alguns dos principais escritores românticos portugueses. As adaptações literárias operadas pelo cinema deste período, estando informadas por tal imaginário geográfico, informaram e produziram uma forma específica de perspectivar

e reconstruir simbolicamente o território. O plano de paisagem cumpria assim no cinema, o papel de compor e harmonizar o mundo exterior, afirmando-se como um modo subjectivo de ver em que a experiência dos grupos sociais reflecte esse mesmo mundo.

Testemunhando aquilo que diversos autores têm vindo a enfatizar nas últimas décadas (Cosgrove, 1998; Daniels, 1993; Cosgrove, Roscoe e Rycroft, 1996; Rycroft, 2002), relativamente ao papel crucial desempenhado pelas representações em paisagem e respectiva relação com a construção de identidades às mais diversas escalas, a análise deste filme mostra como as representações em paisagem pelo cinema enfatizam a construção da identidade nacional pela exaltação do idílio rural e de uma primeira natureza associada à ideia de terra nativa. A exaltação da identidade local como contexto simbólico da regeneração nacional é objectivada pelas paisagens do cinema mudo português, dando continuidade à tarefa de (escritores e pintores) de "retratar" a identidade nacional. Ao assumirem eles próprios a tarefa de "re-aportuguesamento" dos seus trabalhos, os realizadores estrangeiros a trabalhar em Portugal nesse período denunciavam o papel do cinema como indústria cultural e as paisagens cinemáticas como resultado de uma interpretação restritiva das relações entre o ser humano e o ambiente físico, como *"*processo histórico específico, (...) em que a experiência dos grupos sociais (dominantes), reflecte e estrutura o mundo à sua volta" (Pringle, 1991: 43). Paisagens cinemáticas que, ao informarem um cinema que se pretendia "genuinamente português", obliteravam, por exemplo, parte significativa das representações relativas ao conjunto das regiões mais meridionais do país e, neste sentido, silenciavam as terras mais a sul e as suas paisagens como manifestações culturais. Constituídas por geografias e histórias tidas como representativas, as paisagens do cinema mudo português mostram claramente que "o próprio processo de exclusão é integral ao projecto nacionalista" (Daniels, 1993:5).

Explorando pictoricamente o realismo e o naturalismo português tardio desenvolvido à exaustão pelas artes visuais do período, e lançando para um plano marginal algumas das produções mais significativas do primeiro modernismo, tais paisagens cinemáticas constituem essencialmente um prolongamento estético e ideológico de um imaginário romântico local, concentrado na nostalgia de um passado aristocrático do norte de Portugal que a Regeneração veio revigorar. Representando

conjuntos de memórias culturais que no período animavam grupos sociais específicos, as paisagens simbólicas do cinema mudo português criam condições para a exploração das fórmulas do patético associadas às representações culturais de natureza. Através destas paisagens, o cinema cria e recria a experiência mnemónica de lugar, nomeadamente pela exploração do plano de paisagem usado como intervalo onírico revelador das figuras da paixão. Ao activar a experiência estética de lugar, a paisagem cinemática activava toda uma mitologia alusiva a um "*genius loci* arquetípico concentrado na região de Entre-Douro-e-Minho" (Machado, 1986:617), que viria a tornar-se elemento crucial dos movimentos neo-românticos desenvolvidos ao longo do século XX em Portugal, contaminando a literatura, as artes e o cinema. Como fantasmas intemporais, as paisagens cinemáticas que retratam este microcosmos arcadiano e provincial, permeiam o cinema português até aos nossos dias, afirmando-se como pré-figurações geográficas de uma experiência estética da modernidade.

5.2. Paisagem na comédia portuguesa

5.2.1. Utopias cénicas e a pastoral urbana

O desenvolvimento da indústria cinemática e a evolução dos códigos cinemáticos de representação afirmavam nas décadas de 1930 e 1940 a estrutura da narrativa clássica no cinema, orquestrando as complexas relações do espaço diegético. A era do "cinema clássico", marcada pela ênfase na estrutura narrativa "realista" e pela organização dos eventos em torno de uma fórmula de enigma-resolução, era governada pelos mecanismos que asseguravam a verosimilhança do mundo ficcional (Cook e Bernink, 2000). Neste mundo da narrativa clássica, o efeito de verosimilhança nutria-se fortemente da representação da localização espacial dos eventos na narrativa e da ordem temporal em que ocorriam. Como pré-condições da lógica de causa e efeito dos eventos no sistema da narrativa clássica, a coerência espácio-temporal era assegurada por códigos cinemáticos específicos que participavam na construção da localidade ficcionada enquanto mundo "credível". Dentro destes códigos, a especialização das técnicas clássicas de edição vinha assegurar ao cinema a capacidade de apresentar um espaço ficcional coerente, mantendo a aparência de continuidade espácio-temporal entre os planos de um filme. Concomitantemente, as técnicas de profundidade de campo desenvolvidas potenciavam a estética realista no cinema, emprestando ao médium um "sentido de presença" (Ogle, 1977) que marcava a própria "ideologia do visível" (Williams, 1977) que lhe era subjacente, a qual veio a ser potenciada com o desenvolvimento do cinema sonoro. Neste quadro, a produção de conjuntos de "imagens estáveis" de território contava no período entre-guerras com a acção do evento fílmico sobre conjuntos cada vez mais vastos de espectadores que através dessa experiência iam reforçando um manancial de geografias imaginárias e uma experiência mediatizada do mundo material alicerçada em grande medida sobre a estética realista. Como aconteceu com outras formas de arte, o desenvolvimento de uma sintaxe cinemática e de códigos específicos viu-se ligado desde muito cedo à acção do cinema enquanto veículo de expressão de ideologias, entendidas como "o registo dominante de ideias na vida social que sustêm as relações de poder existentes numa sociedade" (Gandy, 2002:7), nomeadamente, exprimindo as constelações de poder associadas a

questões de identidade nacional, que tinham subjacente conceptualizações específicas de paisagem e território.

A ideia de que o cinema reflectia a "mentalidade" de uma nação melhor do que qualquer outro médium artístico era explorada na Europa e na América do Norte, através de movimentos estilísticos diversos que supostamente reflectiam os diferentes "cinemas nacionais" (de que o expressionismo germânico é talvez um dos exemplos mais elucidativos). A construção dos "cinemas nacionais" e dos movimentos cinemáticos integrou assim, e frequentemente, ideologias e políticas nacionalistas, disseminando elementos de propaganda dos regimes e absorvendo ou entrando em colisão com a actividade que se desenvolvia noutras formas de arte. Contaminando a actividade cinemática em sentidos diversos, a ideia de "cinema nacional" prendia-se sobretudo com a capacidade do cinema de integrar projectos culturais estruturados sob correntes estéticas comprometidas com determinadas formas de representação da condição humana na sua relação com um ambiente físico em transformação. Tal comprometimento, articulado sob prescrições estilísticas específicas ou em torno de temas ou mecanismos retóricos determinados, erguia-se frequentemente sob a orientação dos aparelhos de Estado (ex. o cinema de Eisenstein na Rússia), mas erguia-se também como voz popular através da qual um pais comunicava (ex. o cinema de Rossellini como "cinema italiano"). As práticas culturais que objectivaram a afirmação do cinema clássico, na sua relação com o desenvolvimento das técnicas cinemáticas e de uma superfície espectatorial, objectivaram simultaneamente um envolvimento dos sujeitos com versões condensadas de identidade territorial, manifestas através de variados modelos representativos de uma espécie de "essência" cinemática das paisagens nacionais (de que o Western é exemplo crucial). Variando de acordo com o momento histórico e com o contexto social de produção e recepção dos filmes, a construção de significados pelo cinema encontra-se invariavelmente ligada à assimilação das componentes espácio-temporais e ao trabalho da paisagem cinemática.

No cinema português estas tendências são também discerníveis e tornam-se bastante explícitas nas décadas de 1930-40, nomeadamente através de paisagens cinemáticas que denotam a produção social da natureza no fabrico do espaço urbano. De facto, os retratos de paisagem no cinema português vêem-se infundidos neste período, de representações com características muito específicas, o que denuncia a acção cada vez

mais pronunciada da experiência da cidade moderna. A figuração da paisagem urbana marcava a experiência fílmica desde a sua origem, nomeadamente através retratos urbanos manifestos no cinema de actualidades, no documentário e na ficção das primeiras décadas do século XX.[326] Mas as dinâmicas da mudança urbana, os processos de modernização, industrialização e terciarização assim como o crescente movimento de urbanização pareciam implicar uma reconceptualização da natureza e da paisagem pelos imaginários político e cultural. A exaltação do idílio rural, cuja experiência estaria fortemente enraizada no idealismo romântico oitocentista, parecia não ser suficiente para responder àquela realidade. Era necessário desenvolver blocos espácio-temporais cujo simbolismo e poder metafórico respondesse à nova experiência urbana, e ao mesmo tempo projectassem a voz dos grupos populares urbanos sobre a ideia de natureza primordial e de um território nativo.

A chegada do cinema sonoro em Portugal em 1931 define os contornos de um bloco de espaço-tempo marcado pela intercepção de imagens específicas da cidade moderna. Robustecendo o tecido das representações da paisagem de território nacional, a fisionomia da capital do país, ou retratos determinados dessa mesma fisionomia, adquirem papel relevante no cinema das primeiras décadas do regime de ideologia única que marcou a acção política em Portugal até 1974. Como acontecia noutras cinematografias, a cidade tornava-se elemento decisivo da experiência estética de paisagem. As dinâmicas culturais subjacentes à absorção desta experiência, marcada pela adaptação do território à emergência e difusão de infra-estruturas físicas que anunciavam a secundarização e a terciarização massiva das actividades humanas, tornavam-se manifestas pela exaltação daquela experiência, a que diferentes géneros cinemáticos faziam ressonância. A paisagem cinemática integrava pois as novas concepções da forma urbana evidenciando características específicas do ambiente urbano e o realinhamento entre natureza, capital, tecnologia e sociedade. Neste processo, o significado dos projectos infra-estruturais e obras públicas promovidos pelo Estado Novo surgiam como demonstração simbólica do enriquecimento das condições

[326] Como produto cultural, o cinema evidencia a relação geográfica dos ambientes apresentados em sequência num sistema narrativo. Ao operar o mapeamento do ambiente físico vivenciado, o cinema modelou as representações de ambiente urbano funcionando como sistema espacial que pôs em relevo o desenvolvimento da cidade e das sociedades urbanas durante o século XX. Para uma exploração aprofundada do cinema como espacialidade no contexto do capitalismo global consultar a obra de Mark Shiel e Tony Fitzmaurice (2001).

materiais (e espirituais) da nação. As imagens da cidade moderna veiculadas através de diversos médiuns tinham subjacente a exaltação da capital do país, numa economia regional supostamente integrada, alicerçada sobre a ideia de um organicismo regional que justificava o equilíbrio entre o projecto infra-estrutural e uma ordem natural imaginária. Equilíbrio anunciado, desde logo, pela divisão provincial do Código Administrativo, reformada e tornada pública em 1937, cujos princípios procuravam fazer da vida económica elemento de organização política (Girão, 1937). Através desta proposta, Amorim Girão desenvolvia uma ideologia de organicismo regional que funcionava como recurso retórico e político para as transformações que se faziam sentir de forma crescente na paisagem nacional e que surgiam como resposta às novas dimensões objectivadas pelo poder do Estado na sua relação com os novos partenariados e com o capital.[327] O ideal organicista transportava-se assim para a nova divisão regional de Portugal, tornando invisíveis os processos de transformação sócio-ambiental em curso e a centralização das actividades administrativas sob a égide de "circunscrições mais vastas" (as grandes unidades regionais), entendidas como "base necessária de uma boa organização económica" (Girão, 1937:16). A simplificação operada por Girão assentava na ideia de que as relações a que "deve obedecer uma boa divisão administrativa, "deveriam perspectivar-se do centro para a periferia, organizando-se as grandes circunscrições "em volta dos agregados citadinos que lhes servem de cabeça e núcleo diferenciador" (1937:17). Justificava-se, através do recurso a orientações exteriores e essencialmente à escola de pensamento vidaliano, a subliminar intercepção entre natureza, cultura e poder em que assenta a construção das cidades, iludindo-se os padrões de acumulação de capital e o poder político que subjazem essa mesma construção. No quadro de uma divisão do território português, empenhada em conceder "realidade administrativa às nossas grandes unidades regionais, baseadas não apenas nas condições geográficas permanentes, mas ainda nas condições económicas e sociais da hora presente" (Girão, 1937:19), as dinâmicas sociais e espaciais que se

[327] Como advogava o geógrafo, relativamente à polémica reforma por si operada das circunscrições administrativas do território nacional, "(v)isando a nova organização fins económicos, tinham estas circunscrições de aproximar-se tanto quanto possível das grandes divisões regionais, divisões homogéneas, associando todos os territórios semelhantes, sem deixar de ter em conta as comodidades dos povos e a atracção dos centros urbanos regionais, condição essencial para uma boa divisão administrativa." (Girão, 1937:15)

anunciavam pareciam ser mais de separação do que de integração. A "província-região" a que o Código Administrativo de 1937 deu existência legal estruturou o "regionalismo económico" enquanto política assumida do Estado Novo, silenciando "a mais acerba crítica" (cit. in Girão, 1937:32) e o descontentamento de diversos segmentos do social e evidenciando "injustiça politica, e menos consideração por legítimos direitos naturais dos povos" (cit. in Girão, 1937:32). Mas, esta divisão parecia responder aos imperativos de afirmação da cidade moderna e ao seu papel como "nós de relações económicas" (Vidal de La Blache, cit. in Girão, 1937: 18). Especificamente, ela respondia ao desenvolvimento da ideia de Lisboa como capital moderna, como centro nacional e como "metrópole do Império", centro nevrálgico de um território nacional estruturado em seu redor. O redimensionamento do território, que incluía o agudizar de algumas tendências de centralização historicamente manifestas, apontava relações emergentes da cidade com os seus territórios adjacentes e consequentemente, a recodificação simbólica da paisagem regional. A visão organicista que trespassava as conceptualizações vigentes enfatizava a ideia de paisagem como área de circunscrição da cidade, como centro político e administrativo, pelo que o redimensionamento simbólico da capital do país ao nível paisagístico, teria de efectuar-se tendo em conta a integração de novos significados de natureza e de lugar sob os efeitos da experiência de modernidade e das tecnologias infra-estruturais que inauguravam outros significados para os complexos territoriais. Tal redimensionamento simbólico sob a acção dos imperativos nacionalistas do Estado Novo passaria pelo desenvolvimento de doutrinas nativistas de autenticidade da paisagem portuguesa e pela ênfase na contaminação estética e ecológica da província portuguesa. O redimensionamento da paisagem urbana entroncava assim numa tradição de perspectivação da história ambiental de Lisboa ligada às paisagens adjacentes e organizadas em torno das fronteiras políticas da cidade e, paralelamente, ligada a localidades mais distantes que reflectiam os legados colonialistas e imperialistas da nação. Reflectindo as perspectivas das elites culturais e políticas da cidade, esta recodificação simbólica da paisagem nacional respondia ainda às novas formas de recriação associadas ao prazer visual e à viagem que marcavam as novas culturas do lazer. O engrossar de uma classe média na cidade multiplicava as incursões pelos seus arredores e pela província, tornando-se explícita a definição de itinerários recreativos baseados na objectivação de uma paisagem natural produzida de acordo com as

predilecções estéticas das elites novecentistas e indexadas posteriormente como património simbólico para outras classes sociais. A estas imagens de natureza associavam-se ainda as vistas urbanas, os recantos "naturais" e os espaços públicos, como modo de restauração de um ambiente nativo que o desenho urbano explorava. Tais referências cruzavam-se vivamente por forma a integrar as diversas utopias cénicas dos grupos dominantes e, simultaneamente, por forma a reflectir uma paisagem portuguesa "autêntica" como um todo, com significado identitário para grupos sociais mais vastos. Integrava assim o cinema um movimento de fixação através da imagem e da cultura visual dos elementos de iconografia paisagística mobilizados para a fixação dos espaços míticos portugueses. Evidenciando um esforço por parte da nação individual para o reforçar da auto-determinação cultural, o cinema forjava a articulação de elementos do imaginário regional como modo de lidar com a mesmidade e com a diferença. Deste modo, o cinema respondia ao redimensionamento simbólico do espaço que acompanhava a transformação da paisagem regional, nomeadamente pela acção do cronotope artístico da cidade moderna. Na sua exploração do fabrico dos modernos espaços urbanos, o cinema integrou as dinâmicas do poder contemporâneo. Mediadas pelo cinema que reflectia o seu impacte sócio-cultural e espacial, tais dinâmicas forçavam políticas de representação implicadas com a conversão da cidade em espacialidade cinemática. Configurando-se pela evocação de unidades territoriais concretas com uma também concreta lógica temporal, o cronotope artístico da cidade moderna definiu-se claramente, no caso português, através de um conjunto de filmes designados genericamente pela "comédia portuguesa". Representando um determinado ponto de vista sobre a experiência urbana moderna,[328] este tipo de filmes "tinha como palco privilegiado a 'música portuguesa' (o fado ou a 'música ligeira' ou a 'música folclórica'), sem obrigatoriamente assumir a categoria de 'filme musical'" (Torgal, 2000:25). Embora fosse considerado pelo principal mentor da política cultural e da estética do Regime de Estado Novo, o responsável pelo SPN/SNI, António Ferro, como "o cancro do cinema nacional", a comédia portuguesa terá sido do cinema que alcançou níveis de maior popularidade num contexto ideológico nacional em que Portugal "era visto como um oásis de paz num mundo em guerra" (Torgal, 2000:24). Segundo Luís

[328] A exaltação da ideia de uma cidade mítica, de uma cidade de sonho como expoente máximo da cultura moderna foi em grande medida trabalhada pelo cinema.

Reis Torgal, a lógica do sistema parecia integrar perfeitamente este "'cinema popular', contando 'estórias' simples do povo urbano (...) em Lisboa, pequeno mundo onde a 'boa gente' vive feliz e em que os pequenos problemas se resolvem, mesmo que possam surgir cómicas zaragatas" (2000:24). Embora a maioria destes filmes não tivessem sido usados explicitamente como instrumento de propaganda nacional, a sua produção manteve-se regular durante o Regime pois, como refere Torgal, o seu líder encontrava no cinema uma forma fundamental de difusão de ideias, pelo que "o Estado Novo utilizou-o habilmente e de forma 'moderna' na propaganda, através de cineastas como António Lopes Ribeiro ou mesmo Leitão de Barros" (2000:35), realizadores de algumas das comédias de maior sucesso.

O "sucesso" da comédia portuguesa, sobretudo aquela que se produziu nas décadas de 1930 e 1940, e que veio a conhecer popularidade renovada aquando a sua reposição desta vez pela televisão, parecia associar-se à imagem de uma sociedade desejável que o cinema enquanto forma de entretenimento e de evasão proporcionava. Como salienta o historiador, "(a)s tendências temáticas do cinema numa determinada época, a lógica dos seus argumentos, o sentido das suas estéticas podem revelar, de uma forma directa ou indirecta, 'ideologias contextuais'" (Torgal, 2000:16). Como tal, a comédia portuguesa parecia iludir os conflitos latentes de uma sociedade sob um regime nacionalista totalitário e de matriz católica cuja preocupação estética assentava na incorporação da tradição na modernidade, num contexto, em que a política cultural era perspectivada por António Ferro como uma "Política do Espírito", com uma moral subjacente associada às ideias de "'conversão' de um país, a sua (re)construção, (e) a 'reconquista da ordem'"(Torgal, 2000:67). Neste quadro, as paisagens cinemáticas eram fortemente nutridas na comédia, por imagens de uma urbanidade que parecia encontrar o seu nexo em categorias espaciais definidas por unidades como a rua, o pátio e o bairro popular lisboeta. O retrato destas unidades espácio-temporais pelo cinema, servia como modo de fixação de um determinado sentido de lugar urbano para a capital da nação, um sentido de lugar que ora enfatizava a dualidade cidade-campo, ora exaltava a sua inter-penetração, como nexo de uma experiência prática do território na órbita de uma ideologia marcada pela imagem do "ressurgimento da Pátria". Materializando, ao tempo, a versão actualizada de um espaço ambíguo com significado simbólico fulcral para a representação do centro administrativo do território nacional, o cinema figurava a

rua, o pátio e o bairro como componentes activos na reprodução das imagens de localidade que a paisagem cinemática vinha recodificar. Ao desenvolver temáticas que giravam em torno do "bairro popular alfacinha" como sentido de lugar emblemático para a fixação da identidade nacional, a comédia popular portuguesa importava e revigorava uma tradição de representação da paisagem urbana pela pintura, nutrida pela fixação desse mesmo cronotope nas representações do espaço nacional.

Entendido no seu conjunto não como cinema de propaganda mas como cinema que veiculava de forma indirecta ou contextual a ideologia do Regime (Granja, 2000), a comédia popular enfatizava "educativamente" uma moral social localizada no bairro popular e simbolizada pelo "pátio alfacinha", perspectivado como unidade espacial de celebração e comunhão comunitárias. A figuração da paisagem nestes filmes, encontrava na evocação de um ambiente urbano marcado pela exaltação "dos valores tradicionais, os pequenos dramas e as pequenas comédias do povo" (Torgal, 2000:71), a expressão espácio-temporal duma moral profundamente contaminada pelo sentido de ruralidade, perspectivada como "o lugar de encontro das verdadeiras virtudes" (Torgal, 2000:71). Integrando fragmentos pictóricos e poéticos de uma suposta natureza urbana ancestral da nação, o cinema nutria as representações de uma pastoral moderna. Funcionando como poderosas conexões materiais e simbólicas entre os discursos estéticos do passado e a promoção de um espaço tido como orgânico e supostamente trespassado pela coesão social, estes fragmentos indiciavam uma determinada função de "naturalização" do poder social vigente. Neste sentido, a comédia respondia, pelo menos a um certo nível, às solicitações do Regime, ocultando o fabrico urbano pelas classes dominantes através da projecção da voz popular, tida como voz privilegiada e projectada sobre um fundo de paisagem nativa. Esta intercepção de natureza e ideologia política posta em voga pelo Estado Novo, tinha subjacente a ideia de natureza como subterfúgio passível de ocultar os mecanismos "reais" a operar na produção social do espaço urbano, iludindo o papel crucial do capital na configuração da cidade moderna. Articulando concepções diversas de uma suposta ordem natural, estas representações da pastoral urbana veiculavam mensagens de estabilidade social e harmonia estética nutridas pela evocação de uma segunda natureza, ou ambiente rural, como mito ancestral da produção social da natureza na cultura mediterrânica. A produção social da natureza é por isso dimensão ideológica e estética fulcral para o sucesso da comédia

portuguesa pela integração que opera dos mitos de uma origem urbana primordial com os mitos da paisagem nativa.

As paisagens cinemáticas da comédia, na sua articulação de uma estética da natureza para uma audiência pública mais vasta, pareciam dar resposta a uma certa desordem social e espacial que o poder político travava e que a visão pastoral de Salazar iludia. Mas, a comédia portuguesa das primeiras décadas do Regime, através do recurso ao cronotope do bairro popular, da rua e do pátio, reveste alguns destes filmes de um potencial subversivo daquela ordem e daquela moral que, a nosso ver, constituem a própria substância do seu sucesso e popularidade. Embora mascarado e dificilmente discernível pela coerência hábil dos enredos, o potencial subversivo emprestado por este cronotope artístico cinemático reveste as paisagens cinemáticas de uma espessura cultural considerável. Ao contrário daquilo que acontecia em diversos filmes do período, especificamente nos filmes ideológicos e de propaganda mas também em grande medida em filmes históricos e adaptações literárias, as paisagens cinemáticas não surgiam na comédia imbuídas pelo misticismo de "lugares de conversão" da nação e do Império. Apesar da operação cosmética de que eram alvo alguns dos bairros mais pobres da cidade, ao serem inseridos sob este cronotope artístico, nomeadamente na relação que é estabelecida entre as representações de campo-província e da cidade moderna, a construção do lugar legítimo da acção que percorre a experiência fílmica da comédia nutre-se profundamente de uma espécie de espaço visceral da urbe, figurado através de indícios ao longo das narrativas. As geografias imaginárias que se desprendem destes filmes, encontram nas suas camadas profundas de significação veiculo para a experiência de lugares de fronteira e transgressão, lugares que, sob a camada superficial de significação fílmica, povoam os inter-textos das narrativas. De facto, a interpretação de diversos documentos fílmicos do período, e a lógica dialogante por eles estabelecida, permite a compreensão de diferentes níveis de significação desvelados sob a camada superficial de significados que irradia da comédia portuguesa, níveis esses que estão por sua vez associados à acção deste cronotope no corpo narrativo e às metamorfoses na experiência de paisagem que inaugura. No seu trabalho de localização de um espaço-tempo de aventura quotidiana, que é o da aventura urbana popular marcada pelo jogo e pela paixão, pela domesticidade e pelos novos hábitos urbanos, este cronotope evidencia a transformação que se vai desenhando na vivência

do lugar e das identidades individuais e de grupo, pelo recurso subliminar à paródia e ao folclore dos costumes e tradições. O recurso à paródia e ao folclore como motivos de transformação de identidade parece evidenciar, em muitos destes filmes, uma preocupação individual (do realizador) transferida para as relações dos personagens com o espaço. O motivo de transformação-identidade, como elemento de superação dos desafios das modernas condições existenciais sob um sistema social repressivo, parece funcionar como *pivot* subterrâneo de estruturação das narrativas, em torno do qual o conteúdo íntimo da comédia gravita. Através dela, os eventos sociais e políticos ganham significado no cinema, graças à sua conexão com os enredos da vida privada. As relações entre o público e privado encontram-se representadas pela intervenção do bairro, do pátio e da rua enquanto prolongamentos orgânicos da casa, da oficina, ou da loja, mas, e acima de tudo, enquanto arenas de substituição de uma correspondência distintiva de identidades particulares em busca de espacialização. Enquanto meros sujeitos físicos da acção, o bairro, o pátio ou a rua definem uma categoria espacial básica do cinema das décadas de 1930 e 1940. Como unidades elementares constitutivas do cronotope da cidade moderna na comédia, estes motivos cinemáticos inscrevem-se na figuração da paisagem de modo a emprestar a cada obra uma unidade artística única. Fazendo uso de um tempo e espaço folclórico míticos como princípio organizador deste tipo de filmes, a comédia estrutura-se pela contaminação do seu espaço-tempo de aventura com diversos outros cronotopes artísticos e literários, que operavam já, ainda que de modo diverso, no cinema das décadas anteriores. A absorção que opera do cronotope bucólico-pastoral-idílico que trespassa as representações de natureza e ruralidade vigentes no cinema mudo português, fornece-lhe uma dimensão de entidade espácio-temporal com uma especificidade insular de paisagem idílica, que a cidade moderna incorporava. O movimento da aventura organicamente localizado no bairro-pátio-rua oscila na comédia, com o pulsar dos enredos amorosos retratados "em paisagem", através da evocação simbólica de segmentos de um espaço natural (nativo) onde se desenvolve a acção humana (de um grupo – a nação). Esta incorporação das figuras da paixão num *locus* determinado, enfatizando detalhes particulares de um país ou região cultural figurados ou evocados pelo cinema, produziu, no caso da comédia, uma territorialização da experiência social da cidade. O tempo de aventura da comédia é assim realizado num tipo de espaço captado estrategicamente da cidade, por forma a

concretizar uma experiência particular de lugar fílmico; a que activa o sentido de uma zona de contacto (entre diversos segmentos do social e respectivos espaços sociais). Desprendendo-se da arquitectura do "encontro" enquanto motivo clássico de estruturação de enredos, e perspectivado sob o enquadramento da paisagem-idílio, o lugar fílmico activado pela comédia nutre-se consideravelmente deste sentido de zona de contacto de que é investido o cronotope do bairro-pátio-rua (popular e "alfacinha"). Contacto entre grupos sociais e contacto entre sub-culturas díspares, lutando pela colonização simbólica de um espaço físico saturado pela apropriação histórica dos seus significados, reclamados agora pela cidade moderna. Usado como meio de representação de um sentido (ambíguo) de terra-pátria, e usado como centro organizador para a observação e para o retratar de um sentido de estar localizado "em casa", o cronotope do bairro-pátio-rua afastava radicalmente a ameaça do mundo exterior (sobretudo o de além-fronteiras), funcionando como meio de territorialização de identidades. Perspectivado como unidade espacial de pequenas dimensões, mas de simbolismo muito concreto e condensado, este cronotope artístico tem um papel bastante significativo nas representações culturais da paisagem portuguesa.

Mistura de aventura e vivência quotidiana, o olhar que irradia da comédia é antes de mais um olhar satírico sobre essa história de colonizações a que foi sujeita uma porção de território, e a que a arte portuguesa rendeu tributo considerável, nomeadamente através das representações em pintura do "bairro pitoresco". Por isso, a paisagem na comédia é, também nesse sentido, zona de contacto entre território e representação do território, evidenciando "as relações constitutivas entre natureza como fabrico biofísico e o poder simbólico da natureza como representação cultural de paisagens imaginárias" (Gandy, 2002:7).

A experiência da paisagem na comédia, reenvia-nos pois para a construção do bairro popular enquanto micro-região cultural com funções específicas no nacionalismo do Estado Novo, construção em grande medida forjada de costas voltadas para os que habitavam quotidianamente aqueles territórios, tantas vezes de forma marginal e precária. O sentido de zona de contacto activado com a experiência do lugar fílmico que se desprende da comédia portuguesa remete igualmente para um transposicionamento que marcava a construção das identidades urbanas, derivado das orientações ideológicas do período, as quais enfatizavam o processamento de uma modernidade decisivamente

enxertada no passado, na ruralidade e na tradição histórica. A este processamento da modernidade tardia portuguesa, respondia a comédia através da paródia dos costumes e do travestimento de localidades específicas, funcionando como uma espécie de catarse colectiva para o espasmo que esta condição muito específica de modernidade provocava. A paródia posta em jogo pela comédia portuguesa seria portanto um riso ambivalente, espuma superficial de uma experiência paralelamente reconfortante e alienante.

O travestimento do pátio, do bairro e da rua afiguravam-se à superfície como corporizações espaciais dos mitos nacionais, em que um "passado absoluto" era contemporizado. Não obstante, esse "riso popular", com raízes folclóricas profundas accionado pela comédia, encerrava em si mesmo, um outro riso, transgressor e corrosivo, que a linguagem do cinema silenciosamente accionava. Enquanto factor vital para a demolição do sentimento de medo e de angústia, o riso veiculado na comédia e pela comédia possibilitava uma abordagem à realidade nacional, enquanto objecto que se pretendia tornar mais próximo para observação. Funcionando como zona de proximidade máxima, a criatividade cómica da comédia aproximava esse objecto, tornando-o mais familiar e atirando-o para uma zona de contacto cru em que este podia ser perspectivado de ângulos diversos, desmembrado e exposto. A comédia portuguesa inaugurava assim, através do cinema e pela acção específica da paisagem cinemática, a destruição de uma espécie de distância épica àquele objecto.

5.2.2. Carnavalização do espaço e travestimento da paisagem

Como forma de entretenimento e de comunicação, a comédia portuguesa produzida nas décadas de 1930-40 inaugura um modo específico de perspectivar a cultura oficial e as relações de poder que lhe eram subjacentes. Através dela, desprende-se uma geografia paradoxal, situada no contexto de um espaço social e de um tempo social concretos marcados pela individualização de uma classe média urbana. À distância, a experiência fílmica da comédia portuguesa nutre-se irrevogavelmente de um lugar legítimo de acção marcado pela prática da localidade urbana, prática que surge hibridizada pelo efeito de um sentido de ruralidade que satura os poros das narrativas cinemáticas e para o qual aquela prática sistematicamente nos reenvia. Estruturando esta prática, a paisagem cinemática não é revestida de significados neutros nestes filmes, não

podendo ser perspectivada como mero fundo inerte para enredos vários. Interpretada com base na individualização de um cronotope específico que empresta unicidade singular às obras fílmicas, a paisagem cinemática da comédia portuguesa articula os significados fílmicos pela localização da acção e pela figuração de aspectos determinados da fisionomia de determinadas paisagens factuais na sua relação com a figuração de espaços resultantes da criação dos estúdios de cinema e objectivados como construções culturais de lugar, de natureza e de território nacional. A assimilação das categorias espaciais pela comédia, nutre-se destas componentes, mas nutre-se ainda da acção fílmica e textual de um espaço sobre o qual são projectados a paródia e o riso popular. Neste quadro, a densidade hiper-textual da paisagem é perspectivada tendo em conta a análise de conteúdo que emerge da interpenetração de duas ordens de significados associados às duas superfícies de representação que irradiam destas paisagens cinemáticas. Constituindo as suas geografias peculiares, estas superfícies estruturam o mundo representado pela comédia, um mundo subliminarmente alicerçado sobre (1) uma camada de significação fílmica imediata, ou um "primeiro mundo", retratado pela paisagem cinemática com a função de localização contextual da acção, e (2) uma camada de significação intrínseca ou um "segundo mundo", discernido pelo trabalho da paisagem cinemática no significado alegórico das obras.

O filme *A Canção de Lisboa* (1933) de Cottinelli Telmo é exemplo claro da interpenetração dos níveis de significação associados a estes dois mundos, que operam na experiência do lugar fílmico. A produção do filme decorreu num momento em que se vivia um complexo processo de acomodação de inúmeras transformações ambientais, as quais faziam com que os sujeitos se vissem confrontados com uma nova corporealidade da paisagem. No processo de acomodação desta nova e concreta corporealidade que tomava forma sobretudo na cidade, o conjunto do território assumia também novos significados associados à transformação na materialidade da paisagem. Se a cidade se tornava a medida do restante mundo que em seu torno se estruturava, a estruturação do retrato desse mesmo mundo estaria sujeita a essa medida.[329] Denotando uma nova relação com o mundo físico em transformação, a arte nas suas mais diversas expressões ia purgando as representações do mundo dos resquícios de uma visão transcendental e romântica do ambiente físico, depurando as interpretações hierárquicas e simbólicas da

[329] Para desenvolvimento desta questão consulte a obra Celluloid Skyline de James Sanders (2001).

ordem precedente. Este processo manifestava-se também no cinema, onde a comédia operava uma recriação de um mundo espacial e temporalmente "adequado" às novas tecnologias da organização da experiência. Restaurando uma vivência renovada da ideia de nação, *A Canção de Lisboa* vinha engrossar o tecido das representações culturais de espaço, através da exploração da ideia de uma natureza territorial autêntica, estabelecida e reforçada pela tradição e promovida pela ideologia oficial do Estado Novo. Nesta tradição, as representações de espaço, de lugar e de natureza encontravam-se estruturadas em representações onde objectos e ideias se uniam através de inter-relações hierárquicas controversas (nomeadamente as que articulavam os sentidos e as relações simbólicas entre cidade/campo). Daqui irradiava um compromisso ideológico que justificava a atribuição de sentido a lugares cujo capital cultural se pretendia enfatizar, frequentemente forjando-se ligações entre factos assentes em ideias falsas ou restritivas que inviabilizavam a compreensão das relações intrínsecas e das práticas quotidianas entre grupos específicos e o território por eles habitado. Enquanto versões monológicas de discursos sobre o território, as imagens de paisagem que foram constituindo as camadas da representação cultural de espaço nacional, resultavam de acumulações de constructos sobre a natureza e o lugar. Forjadas ao longo do tempo pelas elites culturais e pelo poder oficial, tais representações denotam as suas visões do mundo, e os seus sentidos de identidade e alteridade. A própria tradição de representação em paisagem privilegiava um conjunto de discursos e representações fixas que circulavam socialmente como perspectiva hegemónica sobre a experiência estética do território. Ora, o desafio lançado por *A Canção de Lisboa* estriba precisamente no purgar da perspectiva monológica do lugar, remetendo para as referências que tradicionalmente informam a sua construção. Lutando com os desenvolvimentos históricos em curso que alternativamente "ancoram" e "desestabilizam" a "harmonia natural" das representações da cidade moderna, o filme projecta o riso popular sobre o espaço, fracturando a coerência formal dos diálogos, dos casos-tipo e das situações-chave dispostas pelo enredo. Sob a máscara de uma sociedade perfeita e de uma narrativa circular e fechada, a criatividade cómica de Cottinelli Telmo define os contornos satíricos de um olhar que busca as raízes profundas da espacialização de identidades.

A geografia ficcional de *A Canção de Lisboa* é alicerçada sobre o discurso pouco inclusivo das concepções tradicionais, como meio de alcançar uma interacção constante

entre os significados que se difundem através dos discursos gerados pela vivência do lugar. De facto, a "dupla alteridade" (Pimenta, no prelo) do espaço proposta pelo arquitecto-realizador emancipa o lugar da sua condição de representação geneticamente monológica, accionando a polifonia de vozes que participam na construção da localidade retratada. A lógica do cronotope artístico explorado por Cottinelli Telmo é por isso inerentemente dialógica no sentido bakhtiniano do termo, pois através dele a "paisagem torna-se não somente "visível graficamente" no espaço, mas também "visível narrativamente" no tempo (e no seu contexto social de produção), articulando um campo de discursos que tentam dar conta da experiência humana" (Folch-Serra, 1990:258). A interacção dialógica constante de múltiplas vozes como elemento decisivo na construção do espaço factual insinua-se na experiência fílmica pela acção deste cronotope, tomando conta de forma obtrusiva dos níveis de significação associados às camadas do "primeiro mundo" e da "primeira vida" da obra. Ocultando o carácter factual da localidade evocada (o bairro antigo e popular na sua relação com a cidade moderna) como elemento crucial do sentido de lugar posto em acção pela narrativa, a "segunda vida" da obra de Cottinelli reside precisamente no travestimento da paisagem como motivo alegórico primordial.

Na arquitectura do espaço cénico de Cottinelli, o travestimento da paisagem compõe-se essencialmente pela indexação de unidades espaciais relativas aos espaços públicos, imagens recolhidas da "Lisboa moderna", da "Lisboa antiga" e imagens de "cenário natural" ou alusivas à província, cerzidas numa fina teia de relações com as unidades espaciais relativas aos espaços privados, como interiores de casas ou pequenos recantos de figuração preparados nos estúdios da Tobis. Nesta arquitectura, as séries de imagens de localidade que emprestam figuração à paisagem cinemática do filme, servem para expor a estrutura do "corpo" dessa paisagem enquanto representação, reflectindo a vida do cronotope que veste esse corpo. Mas elas funcionam ainda como meio de dragar, para a matriz representacional da paisagem "tradicional", o mundo heterogéneo dos objectos, fenómenos e ideias, dispostos agora sob uma nova ordem. A compactação destas séries para a representação da "pastoral urbana de Salazar", é um núcleo central da acção da paisagem cinemática de *A Canção de Lisboa* e que, em larga medida, se estende ao conjunto da comédia portuguesa das décadas de 1930-40. Este núcleo afirma-se pela experiência do "primeiro mundo" e da "primeira vida" da obra,

perpetuando no Estado Novo, a tradição de um discurso monológico da paisagem que assenta sobre o reciclar de iconografias históricas ao serviço da cultura oficial.

Neste processo, a compactação das séries de imagens é sujeita a uma recodificação pela experiência da "segunda vida" do filme, em que a vivência carnavalesca do lugar legítimo da acção implica a assumpção do acto de travestimento do corpo da paisagem e a interferência das múltiplas vozes que revestem o diálogo em torno dessa segunda vida ou do mundo de emancipação da obra. Nele, o nexo dialógico da experiência do lugar fílmico procede à dissolução da hierarquia de compactação das séries fixas de imagens, permitindo o jogo polifónico que irradia da leitura dos signos geográficos que as povoam. Funcionando como meio de desvelar os processos efémeros e contingentes de (re)produção do espaço, a paisagem tornada alegoria pela comédia evidencia o dualismo pervasivo entre cidade "real" e cidade "imaginária". Donde, a dupla alteridade do espaço arquitectado por Cottinelli em que o corpo da paisagem se apresenta como representação monológica de lugar, para dar a conhecer, sob a máscara, a natureza dialógica da sua constituição.

Interceptando práticas sociais estruturantes da cultura popular moderna, nomeadamente associadas à recriação e ao entretenimento das classes médias e pequeno-burguesas, a experiência fílmica de *A Canção de Lisboa* nutre-se avidamente desse "segundo mundo" e dessa "segunda vida" que se desprende das lógicas intrínsecas de significação fílmica. Emergindo das práticas discursivas do riso postas em acção no decurso da experiência fílmica, este "segundo mundo" encontra a sua genealogia nas práticas carnavalescas e anti-oficiais enquanto elemento crucial do diálogo e comunicação humanos vigentes nas mais diversas épocas e contextos. O desenvolvimento destas práticas associa-se portanto, à exploração velada de um carnaval como celebração de uma libertação temporária da verdade prevalecente e da ordem oficial estabelecida (Bakhtin, 1984). Gerando e assentando sob um segundo mundo e uma segunda vida da obra, o carnaval celebrado pelo filme A *Canção de Lisboa* marca uma suspensão espácio-temporal onde se diluem as clivagens sociais e as normas. Como festa da renovação e do devir, a experiência fílmica nutre-se ainda hoje do sentido colectivo de inversão (ou possibilidade de inversão) das hierarquias da cultura oficial. Tendo como motivo essencial as referências da cultura oficial, o carnaval

inaugurado por este filme encontra no corpo material das paisagens cinemáticas a "carne" de que é alvo o próprio escárnio e a contestação.

As sequências iniciais do filme assentam sobre uma breve alusão à Lisboa Pombalina, efectuando-se progressivamente a interpenetração destas referências espaciais com a figuração dos bairros e das áreas que sofreram intervenção directa por parte do Estado Novo. O cruzamento das referências figurativas de localidades urbanas modernas e "novas" e a exaltação do tecnológico sublime são expressivamente explorados na sequência fílmica em que Vasco (o actor principal), vai buscar as Tias à estação de comboios. A chegada das "Tias da província remota" a Lisboa, indiferentes e alheadas de tudo o que se passa na grande urbe, é marcada pelo retratar do frémito urbano, dos transportes, do movimento e da velocidade, enfatizados pelo realizador como modo de exprimir o carácter essencial da cidade moderna. O comportamento desesperado do personagem principal atravessando freneticamente este "centro", na angustia do enredo-mascarada em que se encontra, enfatizam o próprio sentido espasmódico da acção psicológica. A paragem do comboio, enquadrada por um transparente plano das engrenagens a vapor, define o sentido íntimo do espasmo provocado pelo sublime tecnológico na vivência quotidiana dos diferentes grupos. Espasmo da urbanidade moderna a que as Tias da "província remota" sucumbem, à chegada, para depois serem inconscientemente integradas na primeiro festim carnavalesco do filme; o cortejo dos estudantes pelo centro da cidade em direcção ao Campo Pequeno e à cerimónia da Tourada. E se o filme no seu conjunto é sátira e paródia, a integração de momentos explícitos de carnaval pela representação de rituais transgressivos absorvidos pela cultura oficial complexifica os níveis de significação latentes no decorrer da experiência fílmica.

O papel dos actores, e especificamente do personagem principal, parece seguir um dispositivo formal que desde o período pré-classico contaminou o folclore e a farsa, assim como os seus desenvolvimentos subsequentes pela cultura ocidental, através do teatro e da literatura. Contaminando os papéis desempenhados pelos diversos personagens mas especificamente contaminando o papel do personagem principal, estes dispositivos associados à acção de figuras alegóricas como o bobo, o tolo e o palhaço são revivificadas no filme, indiciando a sua função particular enquanto máscaras sociais e a capacidade dessas formas de gerar em seu redor "o seu próprio pequeno mundo"

(Bakhtin, 2002:159). Ocupando um lugar de destaque nas aventuras quotidianas dispostas pela narrativa, a apropriação destas figuras faz com que sejam transportadas para o filme as "ratoeiras da praça pública" (Bakhtin, 2002:159), com a máscara do espectáculo público em que o próprio cinema se transformava. O seu significado não é por isso directo mas antes metafórico, pois tais figuras estão associadas a uma tradição de representação que encontra no espaço público e especificamente na praça, o lugar específico de congregação da "gente comum" (Bakhtin, 2002:159). Por isso o seu significado é frequentemente invertido, remetendo a sua existência (narrativa e ficcional) de forma indirecta, para os modos de ser de Outros. Na sua existência ficcional de "máscaras da vida" (Bakhtin, 2002:159), o seu "ser" coincide com o seu papel, fora do qual não existem. Especificamente, o personagem principal do filme joga alternativamente com estas máscaras e com a sua própria condição alegórica na obra, com o direito de "ser" o papel que representa e, paralelamente, com o direito de "ser Outro", nesse mundo que se activa em seu redor. Esta disposição anima a sua posição ambígua no decorrer da narrativa, ora fazendo sua uma ordem oficial simbolizada através dos mais diversos aparatos cénicos e símbolos (como os castelos das insígnias nacionais ciclicamente presentes em múltiplos *décors*), ora invertendo ou contestando esses sinais e símbolos (a imagem inaugural do filme com o grande plano das insígnias "coroando" os Estúdios da Tobis pode ser entendida como uma manifestação de nacionalismo mas pode ainda ser explorado o seu significado metafórico; a nação enquanto "estúdio" de ficções e o desenvolvimento dessa ficção, que, em certo sentido, o cinema inaugura). O subterfúgio das máscaras culturais do riso e da "praça pública" que o filme disponibiliza permite, assim, que apesar dos casos-tipo representados pelos personagens, nenhum deles tenha de restringir-se a uma única categoria social existente, podendo aliás despoletar o riso em torno das categorias representadas e das posições que vão sendo assumidas alternativamente pelo personagem principal. Efectivamente, se o ser completo destes personagens se encontra à superfície na sua qualidade de máscaras que permitem re-estabelecer no cinema o riso da "praça pública", a sua natureza pública de figuras alegóricas permite-lhes paralelamente externalizar os processos sociais, consistindo a sua acção num constante refluir das alteridades pela acção do riso paródico. Desenvolvida em contacto com a representação da dimensão da cidade moderna e dos "novos" bairros urbanos, a acção dos personagens expande-se

pela evocação da "velha Lisboa", pela relação que estabelecem com a vivência ficcional das representações da Lisboa "antiga", dos seus bairros "pitorescos", dos pátios "castiços" e das ruas populares. Deste modo, se as sequências iniciais estabelecem um itinerário geográfico do filme, o cerne da narrativa localiza-se num bloco espácio-temporal definido pelo bairro-pátio-rua (o bairro dos Castelinhos), pela sua capacidade de capturar o conjunto da acção carnavalesca a que o filme dá lugar. Enquanto figuras sem vida para além das próprias máscaras que vestem, os personagens do filme habitam este lugar ficcional como a "praça pública" onde as suas identidades tomam forma.

Através do cronotope artístico cinemático do bairro-pátio-rua o filme define o ponto de contacto com um mundo social aberto às vozes transgressivas do Outro. Ponto de contacto que é assegurado por essa disposição de um "segundo mundo", o mundo discursivo da praça pública, do bairro popular e da rua, como arenas privilegiadas das relações sociais dialogantes e como recursos indispensáveis para os ritos colectivos de renovação, integrados pelas culturas populares nas cidades modernas. Integrando estas práticas discursivas, as quais estão literalmente enraizadas no espaço, a comédia articula um género de discurso localizado num espaço social específico e produtor desse mesmo espaço, enquanto resposta dialógica ao monólogo das elites. Da experiência do lugar fílmico e das suas práticas discursivas irradia um sentido de unidade e de abertura que advém da criação de um mundo carnavalesco, localizado num contexto espacial específico, como intercepção de linguagens várias e de máscaras diversas, cujas práticas transgressivas emancipam o sujeito não apenas em momentos definidos e em eventos populares de grande escala mas, e acima de tudo, em momentos íntimos e na vivência quotidiana e colectiva do lugar. Neste sentido, o carnaval é objectivado em *A Canção de Lisboa* através da concepção do espaço como o "Outro dialógico da cultura oficial" (Bakhtin, 1984), travestida a "praça pública" das referências paisagísticas inaugurais dessa mesma cultura. A carnavalização do espaço operada pelo filme através do recurso paródico ao cronotope artístico do bairro-pátio-rua popular na sua relação com a cidade moderna surge portanto como forma de reescrever o espaço social, desafiando os potenciais monólogos de apropriação do território pelos grupos dominantes.

A reescrita do espaço operada por *A Canção de Lisboa* surge assim pela acção do seu cronotope artístico cinemático, o qual por sua vez se afirma, pelo travestimento da localidade com recurso a uma iconografia da paisagem marcada essencialmente pelo

efeito simbólico do retrato urbano pitoresco. Surgindo como modo de endereçar tais monólogos de apropriação do território, o sentido das imagens de paisagem no filme decorre da profundidade iconológica de alguns planos. A profundidade iconológica do filme vai-se revelando com o decorrer da narrativa, concentrando-se significativamente num plano-sequência que define um dos intervalos de significação mais densos da obra. De facto, as imagens de paisagem que constituem a sequência relativa ao "sonho acordado" de Beatriz, permitem descobrir os efeitos dos clichés espaciais que se insinuam no sistema textual do filme, cuja singularidade advém da sua exposição satírica ao longo da obra e da relação que estabelecem, enquanto veios de significação, entre a primeira e a segunda vida da obra. Funcionando como ponto de sutura entre os conteúdos manifesto e intrínseco da obra, o enigma iconológico que se desprende deste conjunto de imagens afirma-se pelas ligações intra-textuais latentes que o cediam numa cultura visual mais vasta. Ampliando a compreensão do tecido estético de que se nutria a cultura oficial, tais imagens encontram-se estrategicamente posicionadas no tecido fílmico. Fracturando as camadas de significação manifesta, este veio de significação nutre-se de uma memória iconológica como substância fulcral para as representações de paisagem, espaço e lugar, postas em jogo no contexto de produção do filme. Na sua relação com as representações culturais de natureza, a profundidade enigmática do plano de paisagem em *A Canção de Lisboa* revela-se através desta sequência. Transportando o espectador para o simbolismo profundo do filme, este conjunto de imagens abre fissuras no tecido "coerente" da narrativa pois funciona como "fuga para o exterior" do bloco espácio-temporal em que decorre a acção.

Perspectivada como "fuga" ao conteúdo manifesto da obra, esta "janela de significação" é implantada no filme de forma discreta, enunciando a inter-relação entre natureza e ideologia. A sua individualidade iconográfica no conjunto da obra radica pois, na figuração de imagens associadas à representação da ideia de uma primeira natureza, cujo simbolismo enxerta os significados da própria experiência urbana de que se nutre o lugar legítimo da acção. O veio de significação que se revela através destas imagens de paisagem, objectivadas por uma sequência fílmica composta por um conjunto de "planos de natureza", remete para a própria construção da paisagem cinemática, funcionando como indício que objectiva os contornos da produção social de natureza sob a modernidade. Enraizada numa tradição de representação profundamente

codificada que tem subjacente a história cultural da natureza no mundo ocidental, a paisagem que emerge deste conjunto de imagens que se insinuam como corpos estranhos no decorrer da narrativa fílmica, assenta numa iconografia do mundo natural que o cinema plasmou. Esta iconografia reenvia-nos para longe da trama que decorre no bairro popular, funcionando como referência mascarada para a evocação de antigos monumentos simbólicos da cultura paisagísta portuguesa.

Na alfaiataria do pai, espaço doméstico e de trabalho em que um séquito de "discípulas" sem nome laboriosamente desenvolve as suas tarefas, Beatriz, a musa entre o coro das mulheres "domesticadas", permite-se por uma vez, sonhar. Dentro deste quadro de reprodução social do espaço ecoado estridentemente pela fachada ficcional do filme, o sonho de Beatriz transporta-a para um espaço pristina que, fora da cidade, define as fronteiras das suas representações de natureza; a Serra de Sintra. A paisagem retratada, estranha à unidade espácio-temporal em que decorre o conjunto da acção, define de imediato o enigma iconológico, pelo modo como se insere na escrita visual do filme. Conduzindo-nos às profundezas da identidade histórica nacional, o plano de paisagem afirma-se pictoricamente nesta sequência, pela quantidade de ressonâncias implícitas, simbólicas e enigmáticas que activa no contexto de significação. Escamoteadas ao olhar do espectador, as ressonâncias iconológicas activadas despoletam um trajecto de livre associação de imagens. Este trajecto forjado na experiência do lugar fílmico de *A Canção de Lisboa,* activa a reciclagem de todo um outro sentido de lugar como veio secreto de significação fílmica. Mas, porquê a representação da natureza e porquê Sintra? Porquê a sátira deste universo secular que, sob a forma de um cliché enigmático, por alguns instantes, toma conta da experiência fílmica e substitui o lugar legítimo de acção?

Expoente crucial das representações culturais de natureza associadas ao território nacional, a evocação da Serra de Sintra por diversas gerações de escritores, poetas e artistas constitui referência inalienável dessas mesmas representações. A estratigrafia iconográfica que desvela o sonho de Beatriz remete, por isso, para significados culturais que revestiram a localidade evocada de poderosa simbologia, reclamada agora pela humilde costureira de um bairro popular urbano. Historicamente ponto de eleição das cortes portuguesas, situada nas fronteiras políticas da cidade de Lisboa, Sintra (Serra e Vila) gozava desde à muito de uma situação de estância privilegiada de recriação e

lazer. Apresentada no *Guia de Portugal* de Sant'Anna Dionísio (1924:493) como "centro de turismo de maior fama em toda a Europa", Sintra afigurava-se como unidade territorial emblemática de uma história cultural da paisagem que, como discurso esteticizante e monológico, estruturou as geografias imaginárias do território nacional.[330] Sintra surgia desse modo aos olhos de Beatriz, objectivando-se no filme como espacialidade simbólica dos mundos culturais das elites. Como fantasia geográfica nacional, a construção cultural de Sintra remonta à origem da nacionalidade e ao "resgate" aos árabes de um território em torno do qual se estruturou uma mitologia de lugar alicerçada sobre representações percorridas por controversas posicionalidades de género e classe. O "resgate dessa princesa moira rebuçada na fresquidão alva das brumas" (Dionísio, 1924:493), indicia a ideia do resgate de uma natureza primordial da nação contida na localidade, perspectivada esta como território nativo de um povo indígena. Esta ideia de resgate surge assim como palavra-chave para a descodificação do enigma iconológico que esta paisagem simbólica apresenta, pela interferência de uma iconografia da "terra nativa", em que se estribam as representações de nacionalidade que a ideologia do Regime veiculava. Resgate cujo capital simbólico é oniricamente reclamado através desta sequência fílmica e resgate reclamado pela costureira humilde de bairro pitoresco que, num exercício íntimo, reproduzia o discurso monológico e masculinista de apropriação e conquista de um objecto de exploração e prazer (o território-natureza, a terra-mulher). Para ele remete desde logo o enigma secreto dos planos sequência do sonho de Beatriz, assim como o "olhar sardónico" de Cottinelli, sintetizado no ritmo frenético e paródico da sequência de imagens que desvela o desfile dos amantes através dos "voluptuosos de frescas sombras e de fontes cantantes" (Dionísio, 1924:493), restituídos da "antiga posse dos árabes" (Dionísio, 1924:493).

Recapitula-se através desta iconografia paisagística, o sentido ideológico de um passado medieval de conquista de territórios e de definição de uma identidade nacional,

[330] "Em toda a terra portuguesa, em toda a Europa, Sintra surge como um dos mais belos e raros lugares que a invenção prodigiosa da natureza logrou criar (...). Entre a mediocridade da maior parte dos arredores de Lisboa, ela desabrocha tal um tumultuoso mas ameníssimo cerro em cujos pendores se imobilizaram as mais românticas penedias, dir-se-ia que surpreendidas nas posturas dum maravilhoso cataclismo. (...) Paisagem de copados arvoredos que convertem estradas e veredas em naves de húmido silêncio, e doutros bravios arvoredos desgrenhados no fraguedo, ela abre-se, pelas rosáceas da vegetação, ou de tantos pontos donde os olhos se alongam, em perspectivas de infinito vago" (Dionísio, 1924:493-494).

posteriormente desenvolvida na sua relação com um passado imperial do país. A relação da localidade com a história cultural de um povo e de uma nação, justificá-la-ia a tradição pela própria localização factual da mesma e pela relação que estabelece com o mar, objectivado enquanto quinta-essência da nação. Emblematizando oniricamente "perspectivas de infinito vago sobre a planície ondulada e sobre o mar" (Dionísio, 1924:494), Sintra-representação foi construída primeiro pela evocação de uma natureza exótica e setentrional, para posteriormente se indexar uma tonalidade de natureza sublime e misteriosa como carácter constitutivo da localidade evocada. A sua história parece erguer-se pois, sobre uma tensão associada à definição de um carácter original, tensão donde decorre a sua própria originalidade. Enxertadas por referências à "História Trágico-Marítima" que encontrava na Ermida de Nossa Senhora da Pena "a terra pátria" (Dionísio, 1924:494), as representações de Sintra desenvolvem-se durante o período moderno alicerçadas sobre um profundo sentido de antropomorfização do espaço que irradiava das representações da Serra como corpo feminino de uma natureza pátria avidamente colonizado pelas práticas sociais dos aristocrátas.[331] Enquanto espacialidade fortemente nutrida pelas práticas sociais das cortes, as representações de Sintra estruturam-se sobre imagens de um território exclusivo em que os bosques e os castelos eram evocados como as arenas onde tais práticas tomavam lugar.[332] A iconografia dos planos de paisagem do "sonho de Beatriz" remete-nos assim para uma arqueologia da construção simbólica do espaço nacional que encontra em Sintra, universo de condensação onírica de um imaginário geográfico produzido pelo poder oficial, imaginário que veio a ser indexado pelas camadas populares urbanas.

Como conflito explícito no tecido homogéneo da comédia e no espaço urbano representado, o enigma iconológico instaurado por este "sonho", desvela o tecido cultural profundo que reveste a paisagem portuguesa, indiciando o trânsito cultural que, em épocas sucessivas, presidiu à sua construção material e simbólica. No caso específico de Sintra, esta construção prende-se essencialmente com a produção social de natureza pelos grupos dominantes, que atingiu expressão máxima durante o século XIX,

---

[331] "Es la sierra mas hermosa/que yo siento en esta vida: /es como dama polida,/ brava, dulce y graciosa.../ Bosque de cosas reales, /marinera y pescadora,/ montera y gran cazadora.../ (...) Um jardim do paraíso terreal/ Que Salomão mandou aqui/ A um rei de Portugal" (Gil Vicente, *Triunfo de Inverno*).

[332] "[A]s festas amáveis, os serões e os torneios literários, as cortes de amor e os autos, nessa sala dos cisnes onde se cantava e tangia, e se dançavam galhardas, pavanas e bailes mouriscos" (Dionísio, 1925:499).

posicionando a localidade na senda das construções românticas oitocentistas da Europa setentrional. A fixação de um *genius loci* em Sintra opera-se neste período, tendo subjacente contratos institucionais e políticos antigos, responsáveis pela chegada a Portugal de Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, príncipe consorte de carácter mundano, numa sociedade liberal em transformação e personalidade-chave na cultura artística portuguesa oitocentista. Infundindo o romantismo português de um pendor fantástico, D. Fernando II de Portugal deixa à cultura nacional, como legado artístico de simbolismo maior, o Castelo da Pena em Sintra. Castelo-emblema com "perfume cultural (das) pequenas cortes principescas da Europa Central em que D. Fernando fora educado" (França, 1999:215), este monumento juntava-se aos bosques de Sintra para infundir a localidade de uma beleza lírica. Como exemplo do romantismo legendário em que transparece o gosto alemão do seu autor (França, 1999), o Castelo de Sintra, de inspiração medieval e em que se interpenetram as referências góticas e arábicas, define uma corrente revivalista que incendiou todo um imaginário geográfico que se desprende da localidade.

Descrita por Lord Byron como o "Éden glorioso de Sintra", a localidade era centro de atracção para viajantes e ingleses desde o século XVIII, representando um papel específico na vida portuguesa e nos costumes das elites lisboetas; "(f)azia-se a corte em Sintra, onde havia um velho palácio real e locais para concertos mundanos" (França, 1999:218), onde uma paisagem agreste serrana e de penedia ia sendo transformada pela acção humana em parque de vegetação exótica e luxuriante. A sensibilidade artística de D. Fernando e a topofilia que o prendia à localidade ampliaram-lhe o estatuto de centro de encontro e de lazer dos segmentos sociais nobilitados. Os visitantes que frequentavam o ambiente cosmopolita das cortes que aqui se reuniam descreviam os seus atributos promovendo Sintra aquém e além fronteiras e considerando-a "o Brighton dos fidalgos portugueses" (Beckford, 2003). A construção desta paisagem cultural operou-se assim, pela indexação de significados ligados à evocação de um sentido de lugar que, pelas suas condições ambientais, exaltava o prazer, o génio e a erudição das elites oficiais, como expoentes cruciais das actividades de ócio destas camadas. Sentido que foi sendo fixado visualmente na consciência colectiva pela acção da pintura e de uma iconografia que incluía já o próprio Castelo da Pena como unidade iconográfica de simbologia maior e que imprimia ao retrato do lugar o sentido do fantástico. Retratada

como natureza de um fantástico sublime, como lugar da realeza à altura de qualquer outro centro de Império Europeu, e como síntese do belo e do pitoresco que trespassava as representações do território nativo (Beckford, 2003), Sintra é figurada no primeiro retrato colectivo de pintores românticos portugueses em 1855. No decorrer do século, as transformações das condições materiais da localidade incrementaram a originalidade do lugar e o seu carácter fantástico. Tais transformações operaram-se sobretudo pela acção da implantação crescente das casas de campo das elites urbanas que, pelo exotismo dos traços arquitectónicos e pelo desenho e composição florística dos jardins e parques, ampliaram o seu estatuto de excepção paisagística. Denotando a intercepção entre a realidade material e simbólica na produção do espaço, a Serra de Sintra afirmava-se no início do século XX como uma espécie de extensão do Passeio Público de Lisboa, o local de encontro da aristocracia da capital e ambiente predilecto para piqueniques dominicais da pequena burguesia que florescia. Resultado de um contínuo refluxo entre paisagem e sociedade, a imagem da localidade oferecia-se à estética modernista como resposta cultural à natureza que trazia subjacente uma série de desenvolvimentos históricos, políticos e económicos associados à construção do seu carácter exótico.

Enquanto resposta cultural, a construção de um sentido de lugar para Sintra, parece associar-se desde muito cedo à definição de um domínio espacial de exclusão resgatado oniricamente do território nacional para usufruto dos grupos dominantes. Enquanto forma específica de ver o território, esta paisagem tem subjacente uma posicionalidade étnica, de classe e de género, posicionalidade essa que contaminou a iconografia da paisagem sobre a qual se operou a popularização da imagem da localidade. Constituída por estratos vários de significação que re-enviam para a produção social da natureza que se esconde sob a dimensão simbólica da paisagem de Sintra, a sequência fílmica alusiva ao sonho de Beatriz funciona como um arquivo de imagens que a construção da cidade moderna não dispensou para o seu próprio processo de individuação. Fundada sobre a urbanização da natureza e sobre a ideia de uma separação radical entre natureza e cidade como corrente que percorre o pensamento ocidental, a cidade moderna portuguesa nutre-se metaforicamente do resgate dessa "princesa moira" que se insinua culturalmente como o limite mesmo da sua identidade inaugural. A percepção da cidade de Lisboa que irradia da comédia de Cottinelli aponta assim, através deste enigma iconológico, para uma experiência ambiental fundada sobre uma reciclagem da natureza

pela modernidade enquanto projecto ideológico. Tendo subjacente a transformação da paisagem material, este processo de reciclagem estriba no refluir de iconografias várias pelo tratamento da paisagem como sustento e reduto onírico dos quais se nutre a cidade e a existência urbana. As representações em paisagem da Serra de Sintra, configuram neste quadro, um modo de indagar o refluxo da paisagem pela estética modernista como processo de acomodação da natureza sob o assalto do sublime tecnológico. Revelando antigas formulas de representação de natureza retrabalhadas para acomodação de uma nova organização da experiência do ambiente físico, o tecido estratigráfico desta sequência de imagens afirma-se ainda pela ressonância iconográfica que estabelece com obras contemporâneas suas, enquanto afloramentos das geografias íntimas do realizador e enquanto superfícies de projecção de imaginários diversos cujas metamorfoses enunciam alterações culturais significativas.

Dentro das imagens que constituem os depósitos culturais das representações em paisagem da Serra de Sintra, a absorção pictórica do trabalho de Eduardo Viana (*Sintra*, 1925) para "a Brasileira do Chiado" surge como evocação contextual, na medida em que este quadro povoava um lugar de culto das elites modernistas portuguesas com as quais privava o próprio autor. Note-se porém que a importação da iconografia de Viana remete subliminarmente para o olhar crítico por parte do modernismo português relativamente ao conjunto das orientações estéticas do Palácio de Pena (do qual surge apenas um pequeno apontamento no quadro de Viana). Sublinhava-se assim, o funcionamento cultural destas representações enquanto "modelo do paisagismo modernizante" (França, 1985:148) que, apesar da crítica, continuou a inspirar a actividade artística das décadas seguintes. Revigorando o simbolismo em torno da localidade de Sintra, o quadro de Viana foi interpretado ao tempo como "símbolo epocal de uma alegria de viver, na sua moda "arts déco" que é o retrato de Mily Possoz , então noiva do artista" (França, 1985:148). Filtrando o pendor cenográfico e etéreo conseguido no retrato de lugar de Viana, o planos de paisagem do filme retratam o encontro de Beatriz e Vasco, num *locus* idílico de vegetação luxuriante em que as duas figuras desfilam para finalmente se abraçarem e se entregarem ao prazer estético da paisagem, numa atitude reverencial pelas marcas culturais da identidade nacional inscritas no território que a câmara finalmente descobre. Revelando o olhar satírico de Cottinelli que se insinua mesmo através do sonho de Beatriz, ou sobretudo, através do

sonho de Beatriz, o *travelling* que restitui ao espectador o desfile dos amantes sobre um território "virgem e intocado" é em si mesmo um riso sardónico sobre as geografias que se desprendem do tratamento das figuras da paixão pela arte ocidental na sua relação com a ideia de um território "original". Enclausuradas em universos de significação em que a experiência da paisagem radica numa fruição estética e visual da natureza - uma estética de contemplação, em detrimento dos demais universos de significação, as figuras da paixão são sistematicamente usadas em arte como forma de exprimir uma ligação cultural do ser humano com o ambiente físico, enquanto elemento exterior a esse mesmo ambiente mas do qual se nutre das mais variadas formas. O "riso de Cottinelli", nesta sequência fílmica, sublinha precisamente esta componente de "uso sentimental" associada a uma tradição de iconografia da paisagem, que entronca na espacialização das figuras do patético pela cultura nacional. Para tal, Cottinelli faz uso de duas convenções cruciais de representação destas figuras que se desenvolveram na arte ocidental; o retratar do dealbar dos amantes pelo "jardim primordial", e o prazer estético da paisagem prospecto enquadrada pela moldura do plano e disposta como cenário do prazer e do êxtase da contemplação em que se fundem os amantes numa osmose peripatética com o território. Historicamente perspectivada como quadro em que se opera a composição de figuras ou motivos da natureza, a paisagem representa ideologicamente uma solução conseguida de relações entre figuras e fundo (da composição), isto é, entre o ser humano e o ambiente físico ou entre cultura e natureza (Natali, 1996:97). O modernismo estético de Cottinelli afirmava-se impiedosamente, na comédia, pelas mensagens subversivas que operava através do tratamento humorístico destas imagens. Tais mensagens, transpiram pelos poros do tecido intrínseco de significação da obra, através dos detalhes iconológicos que oferece ao espectador. Através deles, emerge o carácter generativo do espaço, remetendo a criatividade cómica do realizador para a dimensão processual e activa da construção do lugar.

A criação de um "espaço do presente", que nos é dado pelo filme através do retrato da cidade moderna, nutre-se dos detalhes de figuração da paisagem. Por seu turno, estes, objectivam os "momentos generativos" (Lefebvre, 1991:34) da produção do espaço no contexto de realização da obra e na sua relação com as ideologias e com os mecanismos de poder e conhecimento que animam as dinâmicas processuais subjacentes à representação desse mesmo espaço. A função da sequência fílmica alusiva ao "sonho de

Beatriz" consolida o trabalho da paisagem cinemática em *A Canção de Lisboa,* configurando a dimensão corrosiva do tratamento dos motivos pictóricos e dos temas abordados ao longo do filme. Denunciando uma utilização sarcástica das imagens do território, esta sequência revela uma ambiguidade manifesta que advém dos níveis de significação que são postos em jogo, no decorrer da narrativa, pelo tratamento das imagens de paisagem. Remetendo para o espaço conceptualizado, enquanto espaço construído pela cultura oficial que implica uma complexa codificação de signos, a paisagem cinemática objectifica representações usadas e produzidas pelos agentes e actores da cultura oficial. Enquanto agente e actor ao serviço da cultura oficial activamente implicado na produção do espaço material da cidade moderna, Cottinelli robustecia o poder simbólico do Regime através de múltiplos projectos artísticos e de uma arquitectura de carácter emblemático ao serviço de uma tradição cultural que enfatizava a dimensão concebida do espaço pelos grupos dominantes. Perspectivada neste quadro, a criação fílmica da obra A *Canção de Lisboa* foi política e ideologicamente interpretada como um *continuum* dessa mesma actividade, iludindo-se as mensagens subliminares associadas ao trabalho da paisagem no filme. O decifrar deste trabalho no conjunto da obra reenvia para um espaço secreto cerzido no tecido fino da narrativa, um espaço saturado pelas normas e convenções sociais a que Vasco sucumbe pela redenção ao Fado (enquanto destino nacional) e pela conquista de um estatuto de eleição na lógica do capitalismo moderno e progressista. Esta transformação na identidade do personagem principal (metaforicamente perspectivado como o ser humano em estado de alegoria), passa assim por uma exposição das convenções, do vulgar e do esteretipado nas relações humanas, uma convencionalidade vulgar que trespassa a vida humana e que a narrativa absorve como fonte de significação. Mas passa ainda por uma exposição das estruturas ideológicas que sustentam essa convencionalidade e que articulam as categorias espaciais que a subjazem. Donde a duplicidade da vida dos personagens e do lugar legítimo da acção.

Enquanto forma sintética de exposição do Outro, a comédia luta contra a convencionalidade nomeadamente por este recurso à transformação objectivada através da mudança do personagem principal mas também através do autor, pela utilização alegórica das diversas personagens e pelo papel que desempenham (enquanto máscaras) na auto-consciência local e nacional. Encarado como novo modo de tornar públicas as

esferas não-oficias e proibidas da vida humana, o filme mobiliza os símbolos que encobrem estes processos, restaurando a novidade espácio-temporal da cidade moderna. Os itinerários, as redes e os padrões de interacção que ligam personagens e localidade e que estruturam a experiência do lugar fílmico, afiguram-se assim como práticas exploratórias do espaço empreendidas criativamente pelo realizador com o objectivo de projectar nessa superfície de representação a dialéctica relação entre o espaço concebido, o espaço percebido e o espaço vivenciado, como componentes estruturantes da cidade moderna. Encarado ao tempo como arte menor, o cinema oferecia-se a Cottinelli como um médium através do qual poderia experimentar uma arquitectura subversiva, oferecida como síntese cenográfica da paisagem oficial.

Utilizando as *tropes* de representação visual dispostas pela cultura oficial como modo de compelir a produção de significados relativos à leitura do mundo físico, o realizador endereça a natureza mutuamente constitutiva do espaço fazendo uso das novas técnicas cinemáticas. Através do som o realizador desenvolve uma finíssima relação inter-textual entre as várias componentes de significação, encontrando-se na densidade histriónica das vozes dos personagens um dos elementos mais profundos da dimensão sardónica do filme. Através delas, fractura-se a integridade do observador descorporizado e unidimensional restituindo-se a alteridade dos "espaços ausentes" (o rural e o popular) contra um "espaço presente" (o urbano e cosmopolita). Contaminando decisivamente a experiência do lugar fílmico, a dimensão auditiva deste cronotope revela a constituição intrínseca da localidade factual. Marcando irrevogavelmente o lugar legítimo da acção, esta polifonia genuína de vozes populares que irradiam da comédia subverte o carácter monológico de inscrição do espaço diegético da comédia, anunciando o poder generativo dos grupos populares que operam através das práticas quotidianas na constituição do ambiente factual. A acção da componente sonora do filme completa assim o trabalho da segunda vida da obra, emancipada por um conjunto de práticas discursivas heterodoxas que remetem para a realidade social a que intrinsecamente se prende esta paisagem cinemática alicerçada sobre a natureza ambivalente do riso popular. Mais do que ostentar uma ideologia contextual do Regime, *A Canção de Lisboa* constitui uma arena significativa de resistência social no momento de maior afirmação do sistema político vigente. Isto pelo modo como favorece a emanação daquelas vozes através da carnavalização do espaço, e de um ritual colectivo

de reclamação da cidade pelos grupos populares. Internalizando a dimensão concebida da produção do espaço, através dos estratos iconográficos superficiais, o filme de Cottinelli define um roteiro geográfico baseado numa paisagem objectiva e repressiva. Progressivamente, através da relação entre a iconografia e o conteúdo verbal e sonoro da narrativa, desenvolve-se um processo de anamorfose que restitui a alteridade radical da paisagem figurada, desvelando-se os itinerários secretos oferecidos pelo lugar fílmico na sua relação com o espaço percebido da paródia e do riso populares. Refamiliarizando os personagens com o mundo físico retratado (a cidade moderna), a dimensão cómica e popular das suas práticas urbanas denuncia o sentido de apropriação do espaço pela acção dos rituais alusivos às culturas folclóricas festivas e ao efeito do som como característica essencial da paisagem cinemática. Remetendo indefectivelmente para a dimensão vivencial da produção do espaço, as vozes humanas que nos chegam pelo som da comédia na sua relação com a paisagem travestida, equilibram o peso das diversas vozes em torno da constituição do espaço, transportando o pendor subversivo da acção humana capaz de demolir qualquer tentativa definitiva de condensação ou "purificação" da realidade material.

5.3. Paisagem no cinema novo português

5.3.1. Cinema e os espaços abstractos e inóspitos da modernidade

Ao "estado de graça" que marcou a experiência da comédia portuguesa nas décadas de 1930/40 sucedeu-se um período marcado por uma tensão contraditória, associada a uma ruptura radical com as opções estéticas da narrativa clássica que saturavam o cinema de entretenimento das décadas de 1940/50. Operacionalizada por um conjunto de realizadores empenhados na delimitação definitiva da modernidade cinematográfica e das suas formas de reflexividade, a estética deste "novo cinema" colidia com as anteriores orientações, revelando-se de difícil leitura para as audiências nacionais. Pelas mãos destes "novos" cineastas, o cinema português descobria o tempo e o espaço das novas gerações e de uma nova condição de modernidade, desvelando dimensões inexploradas da experiência fílmica. Filiado nas tendências que por toda a Europa iam traçando os novos rumos dessa mesma experiência fílmica, a da modernidade cinematográfica, o cinema novo português despontou timidamente na década de 1950, sob um clima ideológico de repressão política e social agudizada e bem manifesta pelo aumento dos mecanismos de censura e de controlo da actividade criativa dos autores e da possibilidade de livre expressão. Objectivando a afirmação de uma configuração portuguesa do cinema moderno (Lemière, 1994), o cinema novo português viria compactuar esse compromisso do próprio cinema moderno, de "estabelecer um duplo movimento de vigilância, relativamente ao mundo contemporâneo e relativamente a nós próprios, de acordo com a inclinação do Olhar e das solicitações do tempo" (Barthes, 1980).[333]

Assente sobre um duplo sentimento de resistência e de desamparo, relativamente às orientações políticas e ideológicas do regime ditatorial fascista e ao insucesso comercial a que fora votado de forma persistente, este cinema suplantou o marasmo criativo que assomara a produção cinematográfica em Portugal na década de 1950. Afigurando-se como um exercício de revisão e de síntese das condições de modernidade portuguesa, o

[333] Designação associada ao movimento que percorreu o cinema Europeu iniciado no período pós-guerra e com expressão significativa na década de 1960.

cinema novo veio romper com as orientações formais da narrativa fílmica tradicional, com os paradigmas estilísticos da representação clássica e com o universo codificado que caracterizava o cinema comercial do período, representando uma configuração muito particular do cinema moderno Europeu.

Parte integrante de um movimento mais lato que no seio da história das ideias forjava um novo olhar sobre o mundo, sobre as realidades sociais e sobre as problemáticas morais relacionadas com a História e suas catástrofes colectivas (Font, 2002), o cinema moderno abriu-se à heterogeneidade dos pontos de vista e das condições existenciais propondo um novo "espaço do visível" (Font, 2002). Donde, este cinema ter funcionado como brecha por onde se precipitou toda uma tarefa de exploração do hiato que inaugura a relação entre o ser humano e o mundo, entre a figura e o fundo, entre o homem e a mulher, entre a consciência e o caos (Bergala, 1981). Preocupado com o lugar do sujeito no mundo, o cinema moderno funcionou como caixa de ressonâncias de movimentos intelectuais e filosóficos contemporâneos. É, por isso, um cinema alicerçado sobre uma ontologia da posicionalidade gerada em diferentes períodos de incubação e que estriba sobre a sublevação do conjunto da experiência fílmica. Tal movimento de sublevação percorreu o conjunto do evento fílmico, do realizador ao espectador, através de novos modos de realizar que se associavam aos novos perfis de espectadores, o que resultou numa nova linguagem fílmica, assim como na alteração da experiência fílmica.

Acompanhando as transformações que grassavam associadas às a mudanças sociais, de hábitos e comportamentos anunciadas com o pós-guerra, o cinema novo denunciava a impossibilidade de uma coexistência passiva com a tradição e o conservadorismo de uma estética burguesa, evidenciando uma irreverência febril contra as hierarquias dominantes e respectivas cinematografias. Surgindo em oposição ao "velho cinema", ao sistema político e à sociedade salazarista em geral, o "cinema novo" assentou sobre o princípio da recusa do cinema enquanto indústria alienante, concentrando-se os seus autores na defesa da autonomia do seu trabalho enquanto arte (Monteiro, 2000). Caracterizado pela ideia de uma "resistência global, que em várias figuras e objectos de negação foi atravessando os (...) filmes" do período (Monteiro, 2000: 331), o cinema novo afirmava-se como núcleo de "austera e radical intransigência" (J. C. Monteiro, cit. in P. F. Monteiro, 2000: 331) implicado no desenvolvimento de novos discursos

fílmicos e de uma estética formalista, estribada esta na ideia de um cinema de autor em grande medida filiado na *Nouvelle Vague* francesa.

Resultante de uma combinação de factores históricos, tecnológicos e económicos, que permitiram o desempenho de uma função social e ideológica específica, o cinema desenvolvido por este grupo de realizadores associava-se à sua acção política e estética enquanto parte integrante de uma nova geração de críticos de cinema e de cinéfilos que, em diversos países, lançavam as bases para uma nova abordagem ao evento-fílmico. Associados aos movimentos *avant-garde* que ao tempo trespassaram as cinematografias de países como a Itália, Espanha, Inglaterra, Alemanha e França, os realizadores do cinema novo português encontravam em Henry Langlois e André Bazin referências chave para a afirmação desta tendência. A emergência de uma teoria do cinema que irradia destes movimentos e que em grande medida funda o próprio movimento estético do cinema moderno, condiciona vivamente o trabalho e a atitude crítica destes jovens realizadores, motivados por pressupostos fundamentais (polémicos ao tempo); a defesa da autoria individual no cinema designada pela "política de autores" e a exploração do género cinemático e das convenções criativas na linguagem fílmica (Cook e Bernink, 2000:81). Como resposta crítica ao cinema português da década de 1940/50, a estética do cinema novo português assentava num pendor fortemente experimental, muito influenciado pelos movimentos documentaristas e marcado frequentemente pelo improviso nomeadamente no que respeita ao *script*, às técnicas de filmagem, edição e desempenho dos actores. O uso das filmagens de exterior ou cenários naturais era grande e fazia sentir-se a influência da chegada da televisão nomeadamente pelo estilo documental e de reportagem.

Desenvolvendo um novo estilo estético e de produção, "o cinema era visto pela primeira vez não como uma forma neutral através da qual algo mais (literatura ou realidade) poderia ser transmitido, mas como sistema estético específico, como uma linguagem em si mesma" (Cook e Bernink, 2000:81). A crise na indústria cinematográfica da década de 1950, na sua relação com a crise ideológica que eclodia na década de 1960, gerava uma mudança profunda na linguagem cinematográfica alicerçada sobre o contraste marcado relativamente ao realismo naive dos filmes comerciais portugueses das décadas anteriores. Em resposta a estas condições e em resposta ao monopólio do cinema de massas e de estúdio, enfatizava-se "um cinema

artesanal, por contraponto a um cinema industrial, e uma visão pessoal, de autor, por oposição a um cinema de produtor" (Monteiro, 2000:330). Assentando em estilos de realização absolutamente personalizados e diversos, os filmes do cinema novo exploram o realismo psicológico muitas vezes assente sobre formas austeras de actuação, de diálogos e de *mise-en-scène*, ao que se associa frequentemente o uso de narrativas circulares que giram em torno do sentido de vacuidade e do tratamento não sentimental das temáticas e de problemáticas humanistas.

A ruptura com uma tradição cinematográfica pelo cinema novo, associada à urgência de criação de um novo estilo visual para o cinema, postulou uma espécie de ditadura estética radicalmente nova em torno da qual se estrutura o estilo de cada realizador e à qual se subordinam a acção e os personagens. Enquanto exercícios de um novo estilo audio-visual e de comunicação, estes filmes configuram-se, ao nível do discurso, através de uma nova linguagem fílmica desenvolvida por um grupo de autores empenhados na descoberta da substância de que é composto o cinema, na reflexão em torno dessa mesma substância e na sua conceptualização. Nutrindo profundamente a vanguarda estética da década de sessenta e setenta e ampliando a função do cinema na sua relação com o desenvolvimento de uma consciência da modernidade, o cinema novo, enquanto arborescência do cinema moderno europeu, foi em grande medida um movimento aberrante pois "incitou à passagem de uma representação estável e "objectiva" a uma representação incerta do mundo e da realidade" (Font, 2002:31). Derivando da conjugação de convicções teóricas particulares e de circunstâncias materiais específicas, as convenções estilísticas associadas ao cinema novo prendiam-se com a vontade de produzir um efeito psicológico concreto através da experiência fílmica; estabelecer uma relação diferente entre as audiências e o filme. Ao propor uma outra relação entre as audiências e o filme, o cinema novo forçava a revisão da experiência fílmica, da relação entre sujeito e objecto fílmicos e do trabalho da paisagem no cinema. Ao pôr em jogo outras políticas estéticas e de representação, o cinema novo forçava a revisão da paisagem como estética de contemplação. Aquilo que esta primeira geração de realizadores "cinematicamente educados" pretendia era de facto confrontar as audiências com a própria experiência fílmica, resgatando-as a uma espécie de estado de encantamento ao qual acediam através da experiência da narrativa

clássica em que se especializara o sistema de estúdios americano e que o cinema nacional importara.

Tratava-se portanto da afirmação de um movimento em artes, neste caso na arte cinemática, objectivado pela resistência aos modos convencionais de representação e à narrativa linear, uma resistência que procurava acima de tudo a desfamiliarização e a desconstrução discursivas. O que estava em causa era precisamente "evitar a manipulação com que os recursos técnicos do cinema permitem reforçar o ilusionismo habitual da ficção e de instalar dispositivos que (obrigassem) a uma distanciação" (Monteiro, 2000:335), por forma a que ficassem bem claras as fronteiras entre ficção e a realidade factual que cada filme inevitavelmente espelha. Através desta abordagem, o evento fílmico tornava-se uma experiência estética e moral determinante para a sensibilidade contemporânea, pois vinha confrontar o espectador com a natureza artificialmente construída do filme (Cook, 1996). Natureza iludida pelo realismo narrativo-dramático do cinema institucional que promovia a manipulação da percepção e um envolvimento com a narrativa através da reprodução de formas tradicionais de ver, ocultando todo o processo de criação e o sistema ideológico subjacente a cada filme. Ao nível das audiências, solicitava-se a participação e o envolvimento activo dos indivíduos na experiência fílmica, uma posição teórica que remetia para o processo de criação do filme e para o domínio de uma linguagem cinematográfica individualizada e específica do próprio médium.

Como o conjunto do cinema moderno, o cinema novo é um cinema auto-reflexivo, pois debruça-se sobre "o filme como processo e sobre a natureza de cada filme" (Cook, 1996:535). Neste sentido, aquilo que se propunha era a criação de um meta-cinema, que através da participação das audiências revelasse a singular discursividade fílmica, na heterogeneidade das suas manifestações. Implicado na construção de obras que produzissem a distanciação do espectador e o reconhecimento de cada filme como um acontecimento, o cinema novo fazia "justiça à "modernidade", (...) (situando-se) na "tradição reflexiva", que coloca em evidência as construções ficcionais através do recurso a fracturas e descontinuidades" (Monteiro, 2000:335). O compromisso com a expansão da forma do próprio médium, ligava-se assim à exploração do seu potencial enquanto veículo da experiência e como forma de expressão artística, intelectual e

política que, através de um cinema auto-reflexivo e abstracto, rompia com a narrativa clássica perspectivada como manifestação hegemónica de uma formalidade burguesa.

A implosão das barreiras convencionais da forma narrativa levava portanto à criação de novas estruturas fílmicas ensaiadas das mais diversas maneiras pelos diversos autores, como modo de expressão das outras possibilidades de experiência. O redimensionamento das estruturas fílmicas operado pelo cinema novo, enquanto manifestação rizomática das tendências do movimento do cinema moderno europeu, prende-se com a articulação dos diferentes textos fílmicos no tempo e no espaço, dimensões cruciais da própria estruturação da linguagem fílmica. O processo de estruturação das unidades fílmicas define-se através destas dimensões, pelo que a construção do espaço diegético do filme na sua relação com o tempo narrativo viu-se profundamente redimensionada. O diálogo encetado em torno destas duas dimensões da experiência fílmica pela exploração de novos estilos, técnicas e formas de representação abriu todo um novo universo no que respeita à experiência do lugar fílmico. Inevitavelmente, a experiência fílmica produzida pelos pioneiros do cinema moderno traduzir-se-ia numa também radicalmente nova vivência do lugar legítimo da acção e na revisão de toda uma panóplia de fantasias geográficas de que se nutria o imaginário colectivo ocidental e que o cinema institucional potenciava.

As rupturas e descontinuidades introduzidas pela nova linguagem fílmica traduziam-se portanto, em rupturas e descontinuidades relativamente ao modo convencional de representar o espaço. Isto porque, por um lado, a conversão espacial dos elementos imaginários que ocorria no momento da realização do filme efectuava-se agora com base na experimentação de outras técnicas de filmagem e na revisão dos discursos fílmicos convencionais, o que despoletava no espectador estados mentais diversos e uma outra forma de perspectivar as relações espácio-temporias e as relações do ser humano com o mundo material. Por outro lado, as memórias e expectativas accionadas em cada filme associavam-se a um elevado nível de intervenção da experiência interna do espectador que, através dela, dava continuidade à criação do texto fílmico pondo em acção sentidos de lugar diversos.

Neste quadro, a exploração de novas dimensões para o espaço fílmico pelo cinema novo radica num redimensionamento perceptivo das relações entre aquilo que é representado dentro do campo de filmagem e daquilo que fica fora de campo de

filmagem, propondo-se a reflexão sobre o próprio princípio de enquadramento das imagens como elemento constitutivo da representação em artes. Segundo este princípio, enquadrar significa construir um limite, determinar um sistema, uma selecção e uma construção espacial que implica uma relação possível entre o sujeito e o mundo (Aumont, 1989). Domènec Font (2002:303), salienta que a transformação trazida pelo cinema moderno no que respeita ao espaço fílmico, prende-se com a passagem de uma montagem que no cinema narrativo clássico produz uma homogeneidade do espaço através da articulação campo/contra-campo e dos *raccords*, para uma decidida fragmentação do universo diegético em que o campo e o fora de campo manifestam uma complexidade sensivelmente distinta.

A nova medida na escala de relações espácio-temporais proposta pelo cinema moderno reflecte-se na estruturação das narrativas e na ruptura com a contiguidade espácio-temporal em que se tinha especializado o cinema clássico, reflectindo-se ainda nas novas relações propostas pelo trabalho do sistema sonoro e pelas profundas transformações no campo visual. Font (2002) sintetiza estas últimas chamando a atenção para aspectos cruciais que vieram romper com o nexo fundamental da contiguidade espácio-temporal na narrativa clássica, nomeadamente pela ruptura dos *raccords* de visão e direcção, pela exploração dos valores propriamente plásticos do plano fílmico na sua consideração espácio-temporal e pela exploração do plano vazio (o plano que se prolonga quando a figura o abandona). Mas o espaço enquanto sistema significante assume-se ainda neste movimento cinemático pelo desenvolvimento de novas relações entre as figuras no interior do plano e pela exploração de novas composições associadas ao movimento da câmara em relação às figuras (dando sentido às suas trajectórias e à forma como habitam o espaço enquadrado ou à forma como o abandonam), bem como pelas numerosas fragmentações espaciais através de superfícies (como espelhos ou janelas), que difundem a acção ou suspendem o seu fluxo (Font, 2000). Deixando para trás as coordenadas clássicas de organização, o espaço assume-se no cinema novo como um espaço táctil, um espaço projectado no ecrã de forma provocativa, no espasmo de uma crua revelação da realidade física da qual se nutre o próprio filme.

No que respeita à representação o espaço, o compromisso assumido pelo cinema novo parece associar-se à revelação daquilo que Gilles Deleuze designara por "espaços-

quaisquer", espaços livres das convenções tradicionais de representação e do sistema de codificação subjacente. A libertação do espaço das suas coordenadas métricas de representação e dos princípios de composição que articulavam a estruturação do espaço euclidiano, emancipava agora o lugar fílmico relativamente a um conjunto de relações que definiam uma prática sedentária da experiência fílmica. Abrindo-se a uma multitude de possibilidades de interpretação, o espaço fílmico emergia como "espaço de conjunção virtual, resgatado enquanto puro *locus* do possível" (Deleuze, 2002: 109) e definindo-se em cada filme como um espaço heterogéneo e singular. Um espaço que vinha enfatizar o potencial comunicacional do cinema pois ao actualizar-se em cada filme, manifestava a irredutibilidade do lugar a qualquer tipo de convenções estilísticas ou a apropriações totalitárias de sentido único.

A transformação do espaço enquanto sistema de significação fílmica, afigura-se neste quadro como condição mesma da sua actualização, associada esta a uma necessidade premente de desvendar a instabilidade manifesta dos lugares e a sua intrínseca heterogeneidade. Configurando preocupações humanistas que objectivavam a emancipação do lugar relativamente a construções cartesianas e lineares do espaço dentro das quais o lugar ocupava posições exactas e objectivas, estas novas concepções reposicionavam o espaço no fenómeno da imagem em movimento, emergindo agora os "espaços-quaisquer" enquanto elemento genético do cinema (Deleuze, 2002). Percepcionado como um espaço-mosaico, este espaço emancipado das convenções clássicas de representação restaura a sua própria fisicalidade através de uma total abertura às dimensões imanentes e espirituais que subjazem a construção do lugar vivenciado. Mais do que apresentar as coordenadas de localização de um evento narrativo, o espaço individua-se num espaço-qualquer do qual se explora o poder e a substância enquanto lugar existencial actualizado pela experiência fílmica.

Enquanto fragmentos da realidade factual discernidos nas suas qualidades óptica e sonora, estes espaços aparentemente desconectados e vazios afiguram-se como indícios do mundo físico em mutação onde se desenvolve a moderna experiência existencial. Enunciando espaços de alienação e de fuga e lugares incubados pelo sentido de trânsito e pela instabilidade, os espaços-quaisquer constroem-se do próprio sentido de desconexão, como se a sua função primordial fosse precisamente a de desmontar as tradicionais construções de lugar. A proliferação de blocos espácio-temporais que

rompem com as coordenadas convencionais de tempo e de espaço enquanto matrizes fixas de significação, funciona aqui como uma nova linguagem através da qual se aborda espaço e tempo que se querem individualizados de uma localidade física e de uma historicidade essencializadas. Informando um novo cronotope, estes espaços de abstracção lírica funcionam como células enclausuradas sobre si mesmas, configurando elementos de maior originalidade do cinema novo.

Rompendo com o realismo convencional da representação do espaço, diversos filmes são nutridos pela acção deste cronotope, pela exploração de espaços fechados, compartimentos-cela onde decorre a acção humana e onde as sombras e os jogos de luz transfiguram as qualidades factuais da localidade figurada. Mas nutrem-se ainda da exploração de excertos de localidades factuais, metamorfoseando-lhes os traços fisionómicos convencionais e revelando qualidades expressivas de figuração que enfatizam dimensões híbridas da sua forma física, nomeadamente pela exploração da cor e da escala dos objectos que desvelam. O acordar dos estímulos perceptivos do espectador relativamente às qualidades do espaço e do tempo passa ainda frequentemente pelas composições obtidas nas relações entre figura-fundo e na exploração de ângulos de filmagem que manifestam componentes específicos do mundo físico enquanto agentes determinantes de estruturação da acção humana. As rupturas no enquadramento do espaço e a exploração de espaços exteriores vastos e inóspitos objectiva também as qualidades indeterminadas destes espaços-quaisquer, espaços indefinidos e misteriosos, no limite, não figurativos, que ecoam o poder da ausência-vácuo enquanto substância incomensurável da qual se nutre a própria experiência humana.

Outras vezes ainda, é sob o pretexto de uma estrutura convencional que se define o laboratório de experimentação de tais espaços, questionando-se a natureza do filme e as ilusões da representação e indagando-se sobre o efeito do tempo na memória humana. Nestes casos, a figuração de localidades é tratada com precisão da lógica cartesiana e os temas e motivos são reapropriados de forma irónica e filosófica por forma a captar a sensibilidade mimética contextual dos discursos literários e artísticos para que se remete. Propondo a revisão das expectativas narratológicas da representação, muitos destes filmes desenvolvem-se sob a fachada dos clássicos espaços-cenário dispostos para observação sociológica, para exploração de processos mentais ou relações inter-

pessoais ou ainda como observatórios de onde se produzem investigações aos confins da mente e das paixões humanas.[334]

Enquanto consciência desdita de um estado dos lugares (Daney, 1987), o cinema novo explora a paisagem através de uma ênfase corrosiva na figuração de espaços emblemáticos como superfícies asfixiantes, áridas, como lugares puramente estéticos e intelectualizados, ou pelo desenvolvimento de imagens de localidades factuais inóspitas, territórios "abandonados" sobre os quais se estabelece uma verdadeira topografia do relato fílmico. Este cinema dos "terrenos vagos" (Pierre Sorlin, 1996) afigura-se como meio de exploração das complexas relações entre figura e fundo, entre o ser humano e ambiente físico, colidindo com a ideia de um "espaço contentor", de um espaço perspectivado apenas como proscénio ou como teatro natural dos personagens. A afirmação do lugar enquanto dimensão actuante da experiência fílmica, concretiza-se pois pela função destes "terrenos" no seio do discurso fílmico, perspectivados como dimensão crucial da actividade narrativa e muito para além da clássica dimensão de espaço como recipiente dessa mesma actividade.

Rompendo com as convenções clássicas da *mise-en-scène*, dos objectos, das figuras e dos lugares do cinema clássico, ou explorando criticamente os seus códigos de representação, este cinema enfatiza a ideia de que "a modernidade estranha o ser humano (...) e introduz uma insularidade entre o homem e o meio onde os décors da quotidianidade, realistas, se convertem num pesadelo insondável, numa irrealidade insuportável" (Losilla, 1995: 170). A resposta cultural à paisagem objectivada por estes filmes, radica pois no exacerbar dos processos de alienação do ser humano em relação ao ambiente, implícitos no desenvolvimento da estética moderna. Imergindo-nos na representação dos espaços-qualquer, o cinema desenvolve estes processos, estendendo radicalmente as possibilidades da experiência estética e promovendo a reflexão em torno da relação entre as paisagens cinemáticas e a evolução da cultura visual (Gandy, 2003). Tratando-se em qualquer dos casos da exploração de visões pessoais do mundo, aquilo que os filmes destes autores accionam é, de facto, uma revisão do estatuto cultural do filme dentro do qual a paisagem surge como estratégia de negociação da

[334] O trabalho do realizador Manoel de Oliveira é um exemplo crucial deste tipo de aproximação podendo ser entendido como uma séria reflexão em torno do trabalho da ideia de paisagem e da experiência de paisagem cinemática como estética de contemplação.

acção humana. O trabalho da paisagem associa-se por isso, e em grande medida, ao tratamento das dimensões de alienação e desorientação espacial, da produção social do espaço e da acção performativa do lugar, activando a reflexão em torno dos efeitos estéticos da paisagem no estado psicológico dos seus protagonistas.

O trabalho da paisagem no cinema novo evidencia uma tensão entre duas tendências espaciais que se afirmam como elementos constituintes da modernidade. Por um lado, a expulsão da figura humana dos seus "territórios convencionais" (Font, 2002) e a exploração dos "territórios vagos" como *locus* de acção e, por outro lado, a indexação de indivíduos e grupos a territórios convencionais exclusivos definidos no quadro de uma produção social do espaço que contamina visceralmente os processos de formação identitária e em que as práticas são absolutamente condicionadas por complexas políticas de lugar. Em qualquer dos casos a problemática de base prende-se com as formas de representação dos espaços-quaisquer, recurso retórico usado para enfatizar o carácter vivenciado e inter-subjectivo da experiência de lugar.

Propondo a consideração da relação entre a fisicalidade do espaço e o fabrico individual do lugar, as dinâmicas abstractas dos filmes redimem as próprias qualidades factuais da realidade física ao universo psico-sensorial da experiência fílmica. Perspectivados como elementos genéticos desta experiência, os espaços-quaisquer emancipam a paisagem cinemática da sua função clássica de representação de lugares-*fetish*, sinais-sintoma de um mundo original que opera para além da narrativa e para o qual remetem numa trajectória circular. Mas sinais-sintoma também de um modo convencional de representar o território e as relações do ser humano com o território. Ao romperem com o uso convencional desses sinais-sintoma, e ao reclamarem a participação criativa do sujeito-espectador no mundo ilusório do filme, as paisagens fragmentadas e "desconexas" do cinema novo provocam uma actualização das relações entre signos e referentes, fomentando uma revisão da cadeia de relações que geneticamente estrutura a nossa representação do mundo.

Destituída das relações de contiguidade narrativa, a paisagem cinemática vê-se afectada na sua estruturação semiótica, actuando como nódulo expressivo sujeito a recodificação contínua, de acordo com a lógica arbitrária de leitura do conjunto do sistema textual. Catapultada para o domínio discursivo dos terrenos vagos que caracterizam os espaços-quaisquer, a paisagem cinemática individualiza-se das

descrições realistas tradicionais. Funcionando como inventários abstractos de condições geo-psíquicas e topográficas, a paisagem cinemática absorve personagens e acção para se afirmar como porção de espaço vivenciado de forma ambígua na alteridade que o som e a imagem impõem. Por isso, os objectos e o ambiente representado adquirem uma realidade material autónoma, longe do modelo do realismo do cinema clássico em que os objectos e o ambiente já possuíam a sua própria realidade, uma realidade funcional estritamente determinada pelas exigências da acção (Deleuze, 2000). Interceptando um universo de sintomas culturais que animam o labirinto de itinerários físicos convocados, o espaço diegético realça o colapso do sujeito com o território, na errância melancólica ou furtiva e na busca de uma consciência individual. A tensão que emana desta busca é frequentemente tematizada pela ênfase na cartografia urbana ou através dos *road movies*, destacando-se o retratar de ambientes implicados com as noções de itinerário, mobilidade e intercepção. Este tipo de aproximação ao espaço fílmico é entendido por autores como Domenéc Font como modo de configurar sentidos de deslocalização e de desorientação, como espaços de anonimato. Não obstante, mais do que configurar "espaços de desintegração da consciência humana" (Font, 2002:318), a representação do espaço pelo cinema novo remete para os processos de subjectividade que através do cinema se enunciavam. Processos através dos quais a busca da identidade passa por um encontro com o Outro de que esses "espaços-quaisquer" são sintoma. Neste sentido, a penetração na "carne do mundo" pelo cinema passa pela desintegração dos elementos de constância que caracterizam a sua revelação. Trata-se por isso de pôr a nu a integridade da matéria com base na qual são forjados os processos de construção do lugar, abrindo o trabalho da paisagem à alteridade e singularidade do ambiente físico. Isto, porque a busca que caracteriza os percursos e as acções que tomam lugar através dos filmes associa-se à própria confrontação com uma condição de modernidade e à instabilidade decorrente de um clima social de experimentação de novas práticas identitárias voltadas para a ruptura com as formações hierárquicas prevalecentes que forçavam a estabilização das normas e condutas sociais, que forçavam a estabilização de uma dicotomia sujeito/objecto e natureza/cultura. Este movimento de reversão e de reinscrição da realidade física, uma espécie de exorcização do reprimido, manifesta-se pela afirmação das alteridades de lugar.

As paisagens do cinema novo funcionam pois como sinais-sintoma de um movimento de colapso relativamente às imagens de um presente que se pretendia passado e de uma realidade que se pretendia superar. Neste processo, as identidades que se experimentavam requeriam outros espaços, que não aqueles estruturados sobre imagens estáveis de território, mas espaços indefinidos dentro de uma estética clássica, espaços que enunciassem o devir. A experiência do lugar legítmo de acção faz-se sentir nestes filmes pelo pulsar vibratório das identidades emergentes, dos seus ritos, das suas angústias e dos seus medos, contra a força ressonante das representações totalitárias do espaço concebido que impunha a constância e a coerência dos lugares representados, como espectros de um passado. A singularidade dos "espaços-qualquer" denota assim a crise dos modelos tradicionais sobre os quais se operaram as dinâmicas de formação de identidades, uma crise denunciada pelas gerações urbanas mais jovens, ávidas pela apropriação simbólica das transformações do ambiente físico que entretanto modificavam o *facies* do território. Neste sentido, o trabalho desenvolvido pelos autores do cinema novo denota as políticas culturais destes grupos, configurando-se como uma arte ético-política empenhada na construção de lugares da diferença.

Comprometidas com os princípios da mudança, do movimento e do devir, as obras destes autores parecem desenvolver-se sobre uma metafísica da ausência, enquanto estratégia de exploração das relações do sujeito com o mundo, com o passado e com o devir. A experiência do Outro é, neste caso, a experiência radicalizada de um devir, um devir marcado pela desintegração do sonho logocêntrico de identidades puras como fonte da individuação, e demarcado da tradição como referência estável dos processos de alteridade. Donde o paradoxo do espaço nos filmes pois se o território fornece imanente consistência à experiência fílmica, paralelamente ele oferece-se como sintoma de desestabilização das coordenadas convencionais de territorialização. De facto, não são muitas vezes discerníveis o nativo e o estranho nestes filmes, figuras em torno das quais se concentra na narrativa clássica a atribuição do sentido de lugar. Estas figuras são aliás sistematicamente banidas das obras ou quando são postas em acção, o seu papel é ambivalente, actuando alternadamente como figuras de fixação dos medos e angústias que trespassam a experiência da modernidade. Identidade e alteridade são experimentadas retroactivamente através destas figuras nos espaços estéticos, morais e cognitivos da modernidade cinemática e o seu reconhecimento mútuo ilude as fronteiras

de individuação, turvadas nestes "territórios vagos" pela filosofia da passagem que sucede à filosofia sedentária do assentamento territorial das nações e dos impérios.

Os processos de produção da diferença sobre os quais assenta dimensão considerável do movimento do cinema novo, assentam eles próprios na fractura de um conjunto de permanências incorporadas na materialidade dos lugares. Enquanto "configurações relativamente estáveis de matéria e de coisas que são praticamente indestrutíveis e que dão significado às nossas vidas" (Harvey, 1996:51) tais permanências tendem a cristalizar processos iludindo frequentemente o espaço vivenciado das práticas sociais e da diferença. A exploração dos espaços-qualquer, "libertos" das permanências que estruturam as paisagens cinemáticas clássicas, possibilitam a irradiação de um espaço diferencial. Neste espaço, restaura-se o sujeito como elemento crucial de reapropriação do espaço social pois a sua própria representação não é alicerçada sobre o forçar da espacialização de identidades distanciadas sobre o mesmo lugar.

5.3.2. O cronotope dos territórios-vagos e a experiência especulativa da paisagem

Estruturando significativamente a experiência fílmica, o cronotope introduzido pelo cinema novo, decorre de uma opção estética que em grande medida se associa à preocupação com o retratar de uma nova vivência da modernidade. Através deste recurso artístico, a paisagem configura-se no ecrã destituída das formalidades que anteriormente a caracterizavam e a experiência de lugar vê-se redimensionada. No que respeita ao trabalho da paisagem, o enfatizar de um bloco espácio-temporal dos territórios-vagos parece assumir duas orientações diversas no cinema novo; por um lado, a ênfase na contestação das figuras tradicionais de representação da memória da paisagem nacional e a resistência às figuras ou composições de pendor celebratório ou monumental e, por outro lado, a ênfase numa abordagem de confrontação a essas figuras culturais através da submersão nas suas raízes mais profundas. A desmitificação da paisagem portuguesa que ocorre sob a acção deste cronotope revela a dimensão da experiência expeculativa das obras de arte, a qual estrutura este novo olhar sobre o território. Através da exploração de diversas espacialidades reflectia-se visualmente sobre a experiência da modernidade. Denunciando o espasmo de um processo identitário colectivo, marcado pelas massivas migrações e pelo abandono gritante do ambiente rural e serrano, o cinema ecoava problemas sociais nomeadamente decorrentes

da inacessibilidade à terra e às formas mínimas de subsistência que um sistema de propriedade arcaico agudizava e que tornava imprópria a possibilidade de existência condigna para parte substancial da população. Mas o cinema interpelava ainda a sublevação do proletariado e a precariedade das condições de vida que a "grande cidade" não resolvia, reflectindo, de modo mais ou menos explícito, a crise económica com que se deparava o país nos alvores da década de 1970. Indagavam-se através deste médium e por vezes de forma extremamente hermética, as inúmeras dimensões de uma crise social e ideológica que eclodia no mundo ocidental. Crise que, ao nível nacional, se via agudizada pelas políticas fascistas e pelo Estado-providência, assim como por uma complexa crise cultural decorrente da ausência de políticas de descolonização que a guerra no ultra-mar enfatizava. O olhar especulativo que o cinema novo lançava sobre o território era um olhar que buscava a compreensão da experiência de um presente e das suas múltiplas crises, a crise urbana, a crise rural e a crise do império. Indagando a dimensão subterrânea dessas mesmas crises e a queda do sistema político e ideológico em vigor, esse "olhar cinemático" perscrutava um processo sócio-cultural que em 1974 eclodia sob a forma de uma revolução nacional acompanhado pelo violento processo de independência das colónias portuguesas africanas. Era portanto e ainda de uma crise histórica que se tratava, pelo que tentavam compreender-se os modos de persistência dos traços deixados por experiências anteriores e a forma como estas moldavam os hábitos individuais e colectivos.

A nova experiência de modernidade de que o cinema português dava conta efectuava-se através de uma permanente negociação com os espectros e com os resíduos do passado. Reflectindo a necessidade de purgar os elementos da identidade nacional que conformavam os comportamentos fascizantes da sociedade em que se vivia, os filmes do cinema novo pareciam não prescindir das referências e histórias de uma cultura e de um sistema de valores que se pretendia superar, desenvolvendo-se como modo de aproximação à ideia de pátria enquanto objecto de reflexão crítica. Parte crucial do sentido íntimo do cinema novo português, advém precisamente da propensão para desenvolver superfícies espaciais particulares jogando com um quadro pré-definido de configurações espaciais e temporais que se propõe transgredir. O desafio era assim o de transformar numa linguagem aquilo que havia de mais fugaz na sensibilidade de uma época, revelando paralelamente, o seu pensamento ocultado (Kral, 1979).

Denunciando a entrada em acção de um novo bloco espácio-temporal, o cinema novo mais radicalmente experimental expõe um conceito de espaço "imóvel", aparentemente contranatura, alicerçado sobre os sentidos de estranheza e desambientação e passível de objectivar o sentido de "espaços de frustração, espaços claustrofóbicos, sem saídas, onde tudo se frustra e tudo agoniza numa morte branda" (Costa, 1982:120). A função crítica desta forma de representação espacial no tecido intra-textual de cada filme acciona o ponto de fuga para um outro tipo de paisagens. De facto, o recurso formal ao cronotope que dava corpo aos fantasmas do espaço e do tempo que habitavam as consciências colectivas era desenvolvido pela modernidade cinematográfica de modo subliminar, pelo que ampliava a função expeculativa do filme e forçava ao redimensionamento das relações entre os personagens e o ambiente físico retratado. Integrando a representação cultural dos espaços da modernidade, as paisagens retratadas pelo cinema novo detonam a ideia de permanência, de residência estável e dos espaços ordenados com que se vivia, funcionando como desvios relativamente a uma ideia convencional de ambiente natural de um povo ou nação.

Contrapondo a experiência especulativa de paisagem à experiência contemplativa de uma natureza esteticizada, as *tropes* paisagísticas do cinema moderno decorrem de um conceito de experiência sensível às manifestações concretas e diferenciais do tempo e do espaço na vida quotidiana. Enfatizando o movimento e a complexidade como alicerces da experiência concreta, a representação do espaço nos filmes desenvolve-se em oposição ao conjunto de categorias estabelecidas que tradicionalmente estruturavam a função da paisagem em arte e o seu trabalho de representação de lugares estáveis e de posicionalidades fixas. Mais, a paisagem cinemática estruturada em torno de uma doutrina de categorias que objectivavam o valor e a função de uma obra de arte com base na sua substância ou tema pré-definidos, vê-se agora substituída pela ideia de transitividade e negociação dos significados da paisagem material a operar na construção de cada obra.

No que respeita ao sentido especificamente geográfico desta linguagem fílmica, aquilo que estava em causa era precisamente o redimensionamento dos modelos tradicionais propostos pela tradição filosófica ocidental e pela estética transcendental kantiana associados à experiência contemplativa de paisagem e de composições fixas de território, por modelos que enfatizavam uma experiência marcada pelo sentido

"impuro" da dispersão cognitiva e sensorial do espaço e pela porosidade das categorias individuais da experiência alicerçadas sobre a ideia de "transitividade anónima" (Caygill, 1998). A ênfase nas categorias transitivas e individuais da experiência de lugar posicionava a paisagem não como um número finito de formas ou composições que antecipavam e governavam o pendor da experiência, mas antes como um sistema de relações espácio-temporias intimamente cerzidas na vivência quotidiana e inter-subjectiva do lugar. As categorias especulativas de experiência que decorrem desta vivência vêem-se por seu turno configuradas por "momentos excessivos" de expressividade do mundo material, momentos que directa ou indirectamente marcam o envolvimento da realidade objectual na agencia social.[335] Esta inflexão na poética geográfica da cinematografia portuguesa que terá alcançado um nível considerável na década de 1970, associa-se em termos culturais mais vastos à emergência de correntes de pensamento especulativo e anti-hegeliano orientadas pela recusa nihilista de compreensão da experiência através de categorias finitas (Caygill, 1998). À experiência restritiva de paisagem estruturada culturalmente com base em categorias pré-estabelecidas tecidas de um julgamento crítico apurado pelos postulados de uma racionalidade científica, contrapõe-se uma experiência especulativa de paisagem em que as categorias da experiência se manifestam na vertente espácio-temporal de forma indirecta e complexa, através de sentidos de lugar alicerçados em categorias dialogantes estabelecidas por sujeitos diferenciais.

A versão expandida de experiência sobre a qual o cinema novo se debruça apresenta inúmeras implicações para a compreensão da paisagem cinemática. O desafio lançado pelos seus autores remete para uma intensa metafísica em que o espaço e o tempo são informados pela expressividade do mundo físico, uma expressividade que é difusa e que distorce as categorias convencionais de percepção da paisagem. Tal metafísica está associada a padrões renovados da experiência da modernidade que denunciam uma reconfiguração das relações entre o ser humano e o ambiente físico. Como manifestação de um número infinito de superfícies de inscrição das condições da possibilidade da experiência, a representação da paisagem contém elementos da totalidade passada e

[335] A mobilização da ideia de "momentos excessivos" como elemento de apropriação da filosofia expeculativa benjaminiana decorre da nossa própria interpretação da sua ideia de imanência e da transposição do sentido de participação do absoluto na experiência para o sentido de participação do mundo objectual nas instâncias inter-subjectivas de comunicação dentro das quais se articulam os diferentes mundos da experiência.

presente, anunciando os nódulos de configuração de experiências futuras. Ora, nestes filmes, a paisagem funciona como modo de configuração de experiências de lugar que pelas suas propriedades visuais, rítmicas e sonoras define novos padrões para as possibilidades de expressão dessa mesma experiência. Neste quadro, a leitura dos eventos num plano espácio-temporal uniforme é substituída por uma leitura dispersa de configurações cronotópicas dispostas violentamente no ecrã. A estruturação da experiência alicerçada sobre uma superfície de inscrição em que os objectos apareciam nas formas espácio-temporais uniformes ditadas por categorias de intuição, gerava um confinamento transcendental dentro de uma superfície particular de inscrição que objectivava a paisagem como "forma de ver" no contexto de uma formação social da paisagem definida pela acção dos grupos dominantes. A transformação desta forma de percepcionar o mundo e os fenómenos representados associa-se à abertura da forma de arte aos diferentes espaços e tempos da experiência, em que estes não se dissolvem na totalidade da razão. Desde este ponto, em que espaço e tempo considerados como um todo imanente à experiência são perspectivados de forma oblíqua ou distorcida relativamente às categorias convencionais, o cinema emerge como forma de arte que aglutina tensões entre o passado, o presente e o futuro. Explorando os complexos padrões e "distorções" da experiência espácio-temporal sob as modernas condições existenciais, o cinema dissolve "o sujeito transcendental na paisagem temporal dos seus objectos" (Caygill, 1998) e entre intimação e dissolução o Eu sutura a violenta simplificação da experiência do espaço e do tempo objectivada pelas representações. Neste processo de dissolução, em que sujeito e objecto se distendem nas condições especulativas do próprio evento fílmico, as fronteiras de cada superfície de representação são constantemente negociadas e desta negociação depende o encontro com a infinitude de Outros possíveis que o filme interpela. É portanto a rejeição da distinção kantiana entre sujeito que percebe e objecto percebido como fundamentos do conceito de experiência que vem agora definir o espectro de acção e recepção da paisagem cinemática. É também da transformação da experiência de paisagem aquilo de que se trata.

Negando as configurações da experiência que a tradição cultural enfatizava, os filmes do cinema novo denunciam, de uma maneira ou de outra, uma necessidade de compreender os "elementos reactivos do declínio na experiência de modernidade"

(Caygill, 1998). As suas abordagens aos temas e problemas contemporâneos surgem iniludivelmente emaranhadas numa espécie de ruptura com o sentido de experiência como tradição, surgindo as diversas paisagens como opções possíveis das inúmeras configurações espácio-temporais de que se nutre a acção humana. E é precisamente este sentido de experiência como tradição que se pretende indagar ou dissolver, como modo de alcançar novas condições de experiência. Daqui se vislumbram as novas relações entre natureza e tecnologia ecoadas pela linguagem e pela arte, posicionando-se estes domínios da acção humana como modos de transformação da realidade e não como formas de descrição de uma realidade pré-existente. Participando na produção de uma nova experiência e implicado numa espécie de nihilismo activo, o cinema novo emancipa o sujeito e o objecto pelo questionar da tradição, denunciando a crise inerente à experiência da modernidade enquanto oportunidade para estabelecer uma nova configuração da experiência e enquanto oportunidade de exploração das possibilidades de liberdade sob as condições dessa mesma experiência.

Promovendo a expansão dos limites da experiência, o cinema novo assume-se como linguagem cujas condições de legibilidade dependem do encontro do sujeito com o objecto de experiência. Deste encontro opera-se a transformação do sujeito, da obra e da linguagem, a qual se associa à complexidade espácio-temporal da experiência dialogizada. A "distorção" das formas espácio-temporais da experiência (as diversas configurações assumidas pelo passado, presente e futuro) pela abertura aos mundos de alteridade que cada obra endereça, implica uma reflexividade que é inerente à própria experiência fílmica e que dita as condições de transformação que decorrem desse encontro e desse movimento de dissolução entre o mundo da obra, o mundo do sujeito e as diferentes linguagens em torno das quais o diálogo é accionado. Neste quadro, o carácter complexo da experiência, a sua indexação do tempo e do espaço nas mais diversas configurações, denota uma tensão mais lata associada à acção da arte, das políticas e das tecnologias, acção que se reclama impiedosamente e a qual trespassa o discurso e a estética contemporâneos.

A forma de acomodação de imagens heterogéneas em padrões espácio-temporais e respectiva relação com as formas de intuição e com os ritmos sensoriais e corpóreos, teria de ser compreendida à luz de uma concepção de imagem e de discurso enquanto tecnologias para a organização da experiência e, consequentemente, da experiência de

lugar. Funcionando como modo de especular sobre os limites dessa mesma experiência, a linguagem cinemática desenvolvida pelos realizadores do cinema novo operava uma revisão dos processos de organização tecnológica da experiência através da imagem e pela articulação de diversas formas de discurso, o que colidia com as formas de organização tecnológica e política da experiência pela cultura oficial. Contrariando a ideia de formas trans-históricas corporizadas na obra de arte, a ênfase era colocada na relação entre a obra e aquilo que lhe é externo, na relação dialógica da obra com o mundo em que se insere, sendo o seu significado recriado no momento de recepção e atendendo às circunstâncias da vida da própria obra. Deste modo, como verdadeiro *locus* de contemporaneidade, as obras do cinema novo representam um modo muito particular de endereçar criticamente a obra de arte e as representações culturais de paisagem, espaço e lugar que a percorrem, colidindo com as políticas esteticizantes do fascismo português e com os seus projectos de auto-apresentação monumental, os quais encontravam na arte o médium impermeável e fechado para a celebração da nação.

Promovendo o trabalho de arte como objecto inviolável de contemplação e não como objecto permeável de transformação, as tecnologias de organização da experiência desenvolvidas pela cultura oficial fixavam os limites de cada obra num tempo e num espaço determinados, o que circunscrevia o próprio contexto de recepção dos trabalhos. A transformação dos limites de cada obra em resposta à apropriação, ameaçava a determinação do seu uso simbólico e a imunidade à passagem do tempo e da sua condição monumental. Por isso, o movimento do cinema novo e a assunção do cinema enquanto arte, efectuava-se no domínio da revisão do estatuto social e tecnológico da obra de arte, desenvolvendo-se contra a ideia da obra cinemática como modo particular de negociar a finitude da experiência. Ao integrar a vulnerabilidade da experiência e a contingência espácio-temporal, estes filmes surgiam em oposição àquilo que Benjamin diagnosticou como "obras de arte auráticas", as quais se viam capturadas por um sentido de imutabilidade que inviabilizava qualquer possibilidade de negociação do uso ou de redefinição dos limites da experiência que accionavam. Como o próprio autor teria já mostrado, a criação e recriação da aura nos trabalhos de arte e a fixação da sua imagem num presente monumental decorriam de um princípio de organização tecnológica da experiência que em vez de transformar a experiência, tornando-a contingente e aberta a futuras interpretações, vinha confirmar padrões pré-existentes e

modos dominantes de experiência, insularizando-os. Especificamente no que respeita às representações de paisagem, a exploração de imagens que enfatizavam uma experiência particular e essencializada de lugar, a paisagem como "forma de ver", funcionava tradicionalmente como modo de confirmação de padrões obsoletos decorrentes das lógicas de representação do território da burguesia imperialista. O recurso a tais lógicas pela cultura oficial, funcionava como modo de monumentalizar relações sociais existentes e um conceito restritivo de espaço. A importação para o cinema deste tipo de lógicas e de composições, que não respondiam á mudança no carácter da experiência de lugar, era posta em questão pelos autores do cinema novo que através de uma nova linguagem fílmica evocavam padrões de organização da experiência diversos. Através deles, a prática burguesa do espaço que marcava o cinema clássico, uma prática decorrente da expansão e da importação para as técnicas de observação fílmica de uma estética contemplativa, vê-se suplantada pela prática espacial de experiências vivenciadas. Debruçando-se sobre um espaço habitado e plural, o cinema novo suplantava a "cartografia sentimental" (Bruno, 2002) de uma cultura estruturada convencionalmente pela prática de um consumo estético do espaço, exponenciado pela burguesia sobretudo a partir da segunda metade do século XIX.

Alicerçada em torno de itinerários dispostos para contemplação, a paisagem era consumida no cinema clássico, com base nessa prática, tendo em conta a posição do espectador enquanto especialista no visionamento turístico do espaço. Deste modo, os itinerários de exploração do ambiente físico definiam um modo de estar do sujeito-espectador no conjunto do evento-fílmico que se associava a uma prática espacial definida pelas lentes espectatoriais da viagem e do movimento, mobilizando-se a experiência em torno de um conjunto de vistas através das quais se deslocava mentalmente o consumidor espacial. Perspectivado como um tipo de discurso estético, de viagem e de turismo, o cinema integrava uma montagem de planos e de *travellings* sobre o território que accionava a ideia de contemplação de vistas específicas assim como o movimento e a velocidade de cruzamento do território. A atitude fílmica subjacente a esta forma de consumo espacial, o prazer do passeio visual através de diversos pontos de contemplação da paisagem oferecida ao espectador, participa segundo Bruno, na arquitectura genealógica do cinema de narrativa clássica a qual entronca na genealogia da experiência da viagem. A mobilização pelo cinema de uma

forma móvel de *veduta* é ampliada pelo cinema novo que desenvolve formas de consumo espacial mais próximas de ideia de *vissuto*, o "espaço individual da experiência vivenciada" (Bruno, 2002: 64), o lugar marcado pelo habito do consumo quotidiano do espaço, do seu uso e apropriação.

Envolvendo uma forma muito particular de movimento através do espaço culturalmente concebido, as práticas cartográficas absorvidas pelo cinema vêem-se redimensionadas com o cinema novo, pela tentativa de aproximação à realidade de múltiplas experiências espaciais. Como meio de questionar a materialidade da existência, as abordagens propostas forçam a ruptura com os espaços forjados em convenção unicamente com o propósito de cumprir a sua função de estratégias representacionais dos grupos dominantes. Decorrente das práticas sociais que animavam tais estratégias, a forma de ver em paisagem absorvida e explorada pelo cinema durante o Estado Novo erguia-se como forma de celebração de lugares simbólicos que se pretendia fixar como objectos de contemplação monumental. E era em torno destes "objectos de culto" que se estruturavam os itinerários geográficos dos filmes de propaganda e de parte significativa dos filmes de entretenimento do período. Parte integrante do ambiente cultural dos objectos de arte fomentados pela cultura oficial, a propaganda nacional nutria-se vivamente de imagens celebratórias de território que revelavam uma fisionomia da paisagem suportada por esses itinerários da memória e do mito decorrentes de um complexo fabrico da tradição. O consumo turístico do espaço inscrevia-se portanto no quadro de uma política ritualista que visava o uso da tecnologia como modo de perpetuação do carácter alegadamente distante, permanente e único da paisagem. A preservação de uma geografia monológica e oficial através das obras de arte, e o seu mútuo robustecimento, operava-se assim com o desenvolvimento do cinema, e exponenciava a recriação dos feitos heróicos de uma portugalidade idealizada. O desafio abraçado pelo cinema novo, ligava-se precisamente à identificação dos sintomas da crise cultural que trespassava tal posicionamento, a qual tinha subjacente uma transformação fundamental na estrutura da experiência de lugar e da paisagem.

Mas o desenvolvimento deste "cinema de autor", questionando as categorias oficiais de organização e atribuição de sentido à experiência, absorvia os conflitos de um contexto social em que a produção do espaço se via espartilhada tanto pelas inovações e pela tecnologia como pelas tensões hegemónicas da economia capitalista em ascensão.

As mudanças na estrutura da experiência que afectavam a produção social do espaço imprimiam uma profunda alteração na paisagem e na sua experiência. O significado crescente das massas no contexto da experiência contemporânea forçava os limites de um significado cristalizado de paisagem enquanto substrato representacional aurático de um território celebrado como essência da nação. O declínio da aura da paisagem portuguesa testemunhado pelo cinema novo enunciava as transformações sociais expressas na mudança de percepção da arte e do mundo material. A ênfase nas paisagens devastadas, nos velhos edifícios ou nos terrenos abandonados e deserticos, nos espaços encerrados e claustrofóbicos, enunciava práticas espaciais decorrentes do ajustamento mútuo entre as massas e a realidade factual, em que à viagem e ao consumo turístico do espaço enquanto estratégia de negociação das práticas sedentárias dos grupos sociais, se sucedia a vertigem do confinamento provisório e o espasmo do lugar profundamente vivenciado, em trânsito, do nómada cultural. A mudança na abordagem espacial em diferentes tipos de filmes correspondia assim a uma mudança nas instituições sociais a que a produção do espaço estava associada, reflectindo uma transformação profunda na organização artificial da experiência.

A subjectividade do cinema moderno evidenciada no tratamento espacial em que se enfatiza o isolamento e o distanciamento associa-se, neste quadro, a uma preocupação por parte de determinados grupos sociais marginais com a denuncia da instrumentalização da paisagem e do mundo como objecto pictórico no sentido heideggeriano. É a passagem da perspectiva kantiana de espaço como categoria absoluta para a ideia de espaço como processo e em processo (Crang e Thrift, 2000) que parece preocupar os autores do cinema novo e dentro desta preocupação a história da representação da paisagem é revista, expondo-se a extensão do sistema social que nutre a própria experiência. Remetendo para o envolvimento da acção humana e dos eventos no mundo físico, a paisagem abre-se aos espaços da nova linguagem fílmica e aos espaços do Eu e do Outro por ela interpelados. Por isso, os modelos espácio-temporais veiculados por esta linguagem organizam-se em torno de um sistema simbólico em que a produção do espaço se efectiva através dos eventos. É através deste espaço dos eventos (Wesling, 2003) que a comunicação com as audiências se efectua, estabelecendo-se uma "heteroglossia de linguagens" (Bakhtin, 2002) a funcionar no plural e entre pessoas e lugares. Articulando as esferas do simbólico, do imaginário e do

real, a linguagem cinemática endereça a exterioridade factual dos objectos através da poética do autor, o princípio organizativo ou a lógica interna que oferece coerência a cada obra. Com base neste princípio, estrutura-se em cada filme uma complexa paisagem física e social que funciona como um espelho onde o sujeito "a montante da obra", o autor, encontra a sua imagem. É sobre esse mundo-imagem-reflexo que se projecta a coerência fantasmática da poética de cada criador e é em torno dela que se desenvolvem os processos de redimensionamento do sujeito "a jusante da obra", o espectador.

No processo de identificação do sujeito com a obra, a metáfora lacaniana do espelho funciona como modo de realçar os activos padrões de hierarquização da experiência que subjazem à formação do sujeito no seu encontro ou auto-revalidação pela imagem. O confronto entre os domínios da internalidade e externalidade do sujeito ao ser potenciado pelo reflexo do seu próprio olhar que irradia das superfícies tecnologizadas da linguagem fílmica, activa o sentido de participação na construção de um determinado ambiente pela integração da sua ordem simbólica.[336] Atendendo a este processo de espelhamento/projecção do sujeito, a lógica interna desta linguagem na sua versão da moderna cinematografia portuguesa funda-se sobre a necessidade de reconhecimento das forças materiais, políticas e espaciais que excedem o domínio visual das práticas espectatoriais clássicas. É em grande medida neste sentido que pode encarar-se o esforço comunicacional do cinema novo, que ao forçar a projecção sobre um espaço dos eventos precipita a acção do sujeito sobre a poética espacial do autor. Alicerçada sobre uma inarticulável e traumática exterioridade, a poética espacial que anima o cronotope genérico dos territórios-vagos emancipa a paisagem enquanto criação dos eventos que circunda, enquanto corporização mútua do sujeito e do lugar, e como substância do próprio acto de comunicação. A enunciação da poética de autor opera-se através deste

[336] "Naquele tempo o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não se encontravam, como agora, incomunicáveis. Eram, além do mais, muito diferentes. Nem os seres coincidiam nem coincidiam as formas. Ambos os reinos, o espectral e o humano, viviam em paz. Entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite, as gentes dos espelhos invadiram a Terra. Era muito grande a sua força, mas ao cabo de sangrentas batalhas, as artes mágicas do imperador amarelo prevaleceram. Repeliu os invasores, encarcerou-os nos espelhos e impôs-lhes a tarefa de repetirem como se fora em sonho todos os actos dos homens. Privou-os da força e da figura e reduziu-os a meros reflexos servis. Um dia porém eles hão-de sacudir esse letargo mágico. (...) no fundo do espelho perceber-se-à uma linha muito ténue e essa linha não se parecerá com nenhuma outra. Irão depois despertando as outras formas. A pouco e pouco se diferenciarão de nós. A pouco e pouco deixarão de nos imitar. Quebrando as barreiras de vidro ou de metal desta vez não serão vencidas. Aliadas às criaturas dos espelhos combaterão as criaturas das águas. Há quem pense que antes da invasão se ouvirá, vindo do fundo dos espelhos, o rumor das armas" (*in* Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço, Monteiro, 1970).

processo de corporização que nutre irrevogavelmente a experiência fílmica, um processo que se associa à indagação de um "Eu espacializado moderno" (Crang e Thrift, 2000). Isto porque, centrado nos espaços do Eu donde se interceptam as fronteiras do Outro, os filmes do cinema novo erguem-se frequentemente como "auto-topografias" (González, 1995), revelando objectos, lugares e paisagens através dos quais se processa o individuamento. A relação destes elementos físicos da realidade factual com o corpo individual, gera uma primeira geografia ou a geografia elementar do sujeito, donde se definem laços invioláveis de ligação com o mundo. Como arena de libertação do sujeito, o cinema novo reequaciona o próprio sentido da experiência de lugar, desde logo pela emancipação do corpo e das suas linguagens. Com efeito, o cronotope dos territórios-vagos interpela precisamente um vasto conjunto de mapas pessoais que objectivam uma capilar ligação entre o Eu e o mundo dos personagens retratados, enfatizando a ideia de que "é através do corpo que o espaço é percebido, vivenciado – produzido" (Lefebvre, 1991:162). Daqui se vislumbra o significado do desenvolvimento histórico dos espaços do Eu na modernidade, através da individualização de eventos da espacialização de identidades em que cada personagem é "reconfigurado no tempo e no espaço (e) definido como indivíduo através de espacialidades da existência" (Crang e Thrift, 2000:8). Os processos de individuação espacial a que a paisagem cinemática dá voz enunciam-se com base na actividade performativa do corpo e do lugar, traduzindo o movimento catártico de expulsão das constelações de poder hegemónico e hetero-patriarcal que sobre eles actuam.

O recurso à ideia de paisagem, inflectida por categorias de género, étnia e classe como modo de celebração de circunstâncias históricas que amplificam modelos dualistas do Eu e do Outro, associava-se tradicionalmente a narrativas que incluíam imaginários territoriais alicerçados sobre processos de individuação contaminados pela afirmação de alteridades exoticizadas. Ao importar modelos convencionais de representação da paisagem, o cinema clássico agudizava processos artificias de auto-individuação, alicerçados sobre a colonização do "(E)u microcósmico, (...) entidade insular entre tantas outras" (Conley, 1996: 177). À universalidade desta ideia de paisagem perpetuada pelos mais diversos médiuns, a paisagem contemplativa, ou a experiência estética de paisagem, contrapunha o cinema novo a experiência especulativa de paisagem, uma experiência em que o Eu moderno é continuamente recriado pela

acção do corpo no espaço e pela mediação das mais diversas tecnologias. No limite, aquilo que está em causa é o desmontar de todo um conjunto de fantasias cartesianas fundacionalista de auto-possessão, subjacentes às representações de território, configuradas através de "paisagens imóveis" (Cappetti, 1993) que oferecem legibilidade topográfica ao observador e que constituem parte substancial do acervo cultural da modernidade. E aqui entronca o sentido intrínseco do cronotope dos territórios vagos no cinema. Funcionando como reduto íntimo de negociação de geografias plurais, este cronotope projecta-se sobre o espaço e o tempo da experiência e do encontro através de um sem-número de paisagens móveis e em constante negociação. Tais paisagens nutrem um lugar legítimo da acção onde as relações entre sujeito e objecto são comutativas e estão constantemente em processo. Aí, a individuação espacial decorre de uma demolição das categorias de interioridade e exterioridade, pelo questionar daquilo que está dentro e fora das fronteiras de cada território factual e imaginário. A cartografia dos afectos que assim se desenvolve, resulta do jogo de um conjunto de superfícies de inscrição que encontram no movimento e na deslocação assim como na tecnologia e na linguagem, meios de indagar a própria experiência. A indexação do sentido móvel do lugar associa-se através deste cronotope a uma cartografia que, cerzida nas práticas quotidianas, condiciona um mapeamento dos espaços existenciais com base no corpo como centro privilegiado de percepção. As geografias impuras que daí se desprendem originam mapas

> "sobrepostos de tal modo que cada um desses mapas se encontra a si mesmo modificado no mapa seguinte, mais do que encontrando a sua origem no precedente: de um mapa para o outro, a questão não é a de procurar uma origem, mas antes a de deslocações evolutivas. Cada mapa é uma redistribuição de impasses e rupturas, de limiares e cercaduras, que necessariamente vão da base para o topo. Não há apenas uma renovação de direcções, mas também uma diferença na natureza: o inconsciente não lida mais com pessoas e objectos mas com trajectória e devir: não é mais um inconsciente de comemoração mas antes de mobilização, um inconsciente cujos objectos adquirem voo, mais do que permanecem arreigados ao chão. (Não obstante) (...) Os mapas não devem ser apenas entendidos em extensão, em relação a um espaço construído por trajectórias, (pois) há também mapas

> de intensidade, que se ocupam com aquilo que enche o espaço, o que sustem a trajectória (...) Uma lista ou constelação de afectos, um mapa intensivo, é um devir" (Deleuze, 1997:63-64)

Denotando uma inflexão no mapeamento do espaço, o cinema como realidade social vivenciada confrontava o sujeito com as transformações na experiência da modernidade, num contexto cultural em que os meios de comunicação de massas funcionavam como poderoso vector de controlo da experiência individual e colectiva. No seu conjunto, este novo cinema surgia em oposição a um tipo de cinema oficial em que a paisagem funcionava como espaço de inscrição da ideologia dominante e onde "as relações de poder e disciplina são inscritas numa aparentemente inocente espacialidade da vida social" (Soja, 1989:6). A ruptura com a estética geopolítica do regime fascista português e respectivo mapeamento cultural por parte do cinema novo, evidenciava uma preocupação com o papel do cinema enquanto mediador de um movimento de resistência relativamente aos sistemas de domínio e subordinação da vida social.

Testemunhando um esforço para dar conta da realidade social vivenciada e da complexa articulação entre as diferentes relações de poder na economia política vigente, o cinema novo afirmava-se como movimento eminentemente urbano, num momento em que a cidade emergia como unidade fundamental do novo sistema global e em que a nação se debatia com uma história ambígua de colonização, exploração, dependência e instabilidade económica e política. Neste quadro, a problematização do conceito de nação configurava a perpetua e conflituosa interacção entre os elementos sócio-culturais dominantes, os elementos residuais e os elementos emergentes, ao que a luta por um estatuto "à parte" relativamente ao conjunto da produção cinematográfica nacional, se vinha associar ao desafio perpetrado por cada obra deste tipo de cinema às estruturas e instituições sociais dominantes. Às suas instituições e às suas estruturas, assim como aos seus espaços controlados a que se contrapunham os espaços-quaisquer, em que o motor de controlo e o centro do poder são dificilmente discerníveis (Shiel, 2001). Tratava-se assim de uma luta por auto-determinação cultural por parte de grupos de resistência que encontravam no cinema uma janela de intervenção numa ordem em colapso, que o fim do colonialismo e a ameaça do capitalismo globalizado punham em marcha;

> "Nesse tempo vivíamos extremamente mal. Pensávamos fazer filmes... éramos bem a imagem do entusiasta (...) e muitas inocências iriam entretanto ser violadas. Este país, senhores, é um poço onde se cai (...), De qualquer modo, um filme, mesmo informe, inacabado como um nado morto, é o pronúncio da nossa própria história, a projecção silenciosa dos nossos fantasmas" (*in* Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço, Monteiro, 1970).

Problematizando questões de alteridade e diferença que vinham ameaçar um "imaginário regional coerente" (Diawara, 1998a) estruturado sobre categorias artificiais de identidade que a ideologia nacionalista e as políticas imperialistas promoviam, o cinema novo confrontava as audiências com o conflito entre os fantasmas do passado e a ameaça de um devir em que as liberdades individuais se viam igualmente espartilhadas por forças opressivas dominantes decorrentes das tendências hegemónicas de globalização e de um capitalismo consumista que em diversos pontos grassava. Assim, se por um lado os autores do cinema novo se debatiam com os legados da história nacional e do colonialismo europeu, por outro lado, estes debatiam-se ainda com os desafios de homogeneização e com a ameaça ao pluralismo cultural da ordem internacional emergente, pelo que este duplo conflito originava um duplo movimento de resistência relativamente ao "antes" e ao "depois", numa área do globo em que o capitalismo global como "plano definido para o mundo" (Shiel, 2001) demorava a instalar-se.

Tolerados pelo sistema político, na medida em que o seu reconhecimento internacional era crescente e como tal poderia engrossar o capital simbólico da nação, os realizadores do cinema novo exerciam uma actividade marcada pela persistência da diferença nacional e a consistência formal de uma cultura que através do cinema interpelava as tensões entre alteridade e mesmidade. A acção contestatória que desenvolviam através da linguagem explorada prendia-se, por isso, tanto com a problematização do significado político do cinema, propondo o desenvolvimento de uma atitude crítica que forçasse o reconhecimento da homogeneidade do cinema como produto cultural decorrente da estabilidade aparente das estruturas do capitalismo global

e o domínio corrente do cinema de Hollywood, como com a denuncia de uma ética urbana totalitária que no contexto de um regionalismo centralizador exponenciava os quadros de desigualdade, de pobreza massificada e de injustiça social endémica. Neste processo artístico e político de conflito e negociação da diferença, o "cinema de autor" forçava a compreensão estrutural dos sistemas sociais e ideológicos mais vastos que afectavam a realidade nacional e a produção do espaço, num momento em que as práticas se viam redimensionadas pela vivência da extensão planetária das tecnologias e pela "transformação colectiva e individual da *physis* humana e com ela, do carácter da experiência humana" (Caygill, 1998:77). Deste modo, a exploração através do cinema do fabrico da experiência de modernidade revelava a articulação das dinâmicas do poder decorrentes da absorção das ideologias nacionais e internacionais reinantes, nomeadamente pela ênfase nas paisagens factuais emergentes. O tecido das representações culturais de paisagem que irradia do cronotope genérico dos territórios-vagos estrutura-se sobre uma complexa rede de relações materiais e simbólicas cerzida por um imaginário espacial que funciona como superfície de renegociação dos conceitos de lugar, região e nação. Aquilo que se viabilizava através destes filmes, era a própria viabilidade do cinema como contra-discurso com o potencial de articulação da resistência ao poder e ideologias dominantes. Contra-discurso do cinema como instituição e como indústria, o cinema novo configurava um movimento de resistência ao banco de imagens e representações culturais veiculados pela cultura oficial. Por isso, o espaço cinemático estrutura-se frequentemente nestes filmes com base numa iconografia situada e em lugares míticos como forma de questionar a paisagem como produto cultural e como modo de indagar o impacto directo ou indirecto dessas paisagens sobre um ambiente social que em grande medida as nutria.

Contrariando as tendências de espectacularização do lugar pelo cinema, os autores do cinema novo pareciam empenhados na exploração de um espaço social como forma de reflexão e como tarefa de revelação das realidades sociais locais, bem como das tensões culturais subjacentes a um contexto ideológico em que "a descoberta ou invenção de uma forma radicalmente nova (de linguagem fílmica) acompanhava a descoberta e invenção de relações sociais e modos de viver o mundo radicalmente novos" (Jameson, 1998:232). A dificuldade e complexidade das estratégias representacionais do cinema português moderno, associava-se assim ao compromisso de

uma linguagem que visava a capitulação e a resistência às ideologias dominantes, desafiando as estratégias representacionais do cinema de entretenimento orientado para o consumo imediato. Tal como acontecia no conjunto do cinema europeu moderno a forma dessa linguagem é intrinsecamente uma ideologia no seu pleno direito (Jameson, 1998), ideologia que encerra em si mesma uma preocupação com o impacto da modernização nos espaços da experiência humana. Neste sentido, a exploração dos espaços-quaisquer pelo cinema desenvolve-se de forma ambígua pois se, por um lado, parece denunciar o desaparecimento da representação da especificidade espacial das localidades factuais, por outro lado, desenvolve-se frequentemente em torno de uma espiral de negação desses referenciais para depois voltar a eles ainda que por vias de uma cartografia alegórica e com recurso a um trabalho especulativo da paisagem.

Enquanto formas descontínuas de conhecimento, os discursos espaciais veiculados pelo cinema novo articulavam uma experiência prática do lugar que se inscrevia de forma complexa na ordem hierárquica da cultura oficial. O indagar dessa experiência, funcionava como elemento desestabilizador de uma consciência social em grande parte suportada por visões unitárias do mundo, enquanto paralelamente esses geografias "desqualificadas" não detinham a competência formal para activar o seu poder subversivo. Muitos destes filmes foram proibidos pela Censura, por isso nem chegaram a circular no momento de produção. Outros sofreram cortes e foram circulando na condição de obras mutiladas, encarados como exercícios ambíguos de artistas aparentemente desconectados da realidade nacional. Enquanto fragmentos genealógicos de uma geografia nacional, escavada aquém da cultura oficial, os discursos de resistência do cinema novo desenvolviam-se no "silêncio aterrador" que a primavera marcelista ingenuamente purificava. Iludindo as vozes dos territórios de alteridade que ensaiavam a insurreição dos discursos subordinados contra as instituições e os seus efeitos hegemónicos na produção social da natureza, os novos realizadores retratavam a agonia do espaço no declínio do fascismo português.

Os mecanismos de repressão subjacentes à manutenção da produção social da natureza e do espaço que o poder oficial activava, afiguravam-se progressivamente menos eficientes na sua tentativa de reinscrever um "equilíbrio" perpétuo do ser humano com o território. O crescente descontentamento da sociedade civil denunciava um precário fabrico da natureza urbana impropriamente qualificada para os contingentes

humanos que recebia. Paralelamente, a tão proclamada "vocação rural do povo português" era abandonada pelo buraco económico que sistematicamente assolava a actividade agrícola, quando finalmente os sonhos colonizadores pareciam diluir-se. Num clima em que os mecanismos de poder recorriam cada vez mais a estratégias repressivas como forma de legitimar a produção e transmissão dos discursos da verdade e dos direitos dos indivíduos ao território, o cinema traçava os itinerários evasivos possíveis dentro da disciplina formal do poder político e institucional.

Num sistema político e social em que quase todas as formas locais e institucionais funcionavam como instrumentos capilares da ideologia do Regime, o cinema novo surgia como nódulo de subversão e de resistência a esta tendência de incorporação do domínio nas instituições, nas técnicas, nos espaços materiais e nos próprios corpos do sujeito individual. Donde a ênfase nas retratos híbridos de território e na fisionomia vaga das localidades, contrariando a tendência regionalista do retrato da paisagem onde se concentravam as tensões associadas à identidade regional e aos seus conflitos com uma alegada identidade nacional. Detonava-se assim uma representação do espaço estruturada sobre a imagem convencional de regiões, enquanto delimitações políticas resultantes de uma relação de poder exercido sobre o corpo dos territórios.

Enquanto forma simbólica de intervenção no poder opressivo da ditadura, o cinema novo instalou uma batalha silenciosa contra os seus efeitos e contra a sua estratégia de subjugação das alteridades. Isto num contexto em que as utopias cénicas ruralizantes do "velho" cinema e a pastoral urbana figuravam a amálgama de um certo número de poderes individuais de que se nutria a cultura oficial e que afectavam retroactivamente uma miríade de sujeitos periféricos em que se inscreviam os efeitos do poder. Como material inerte de resistência à distribuição do domínio pelo sistema, o cinema novo exorcizava a carga simbólica daquelas instâncias materiais pela exploração do cronotope dos territórios-vagos e pelo trabalho especulativo da paisagem. Através dela, os filmes tentavam expurgar as unidades básicas de um sistema social e dos seus mecanismos de repressão e exclusão no ambiente factual, indagando os próprios fundamentos de normalização desse mesmo sistema e reflectindo os conflitos de poder que o atravessam. Este cronotope funciona assim como modo de confrontar os conflitos que atravessam os discursos espaciais promovidos pela cultura oficial, funcionando cada filme como instrumento que permitia lutar contra a verdade prevalecente.

5.3.3. Geografias substantivas da alteridade, da resistência e do silêncio

A despeito de um sentido de "colocar à distância" o acto de representação, o cinema novo português visava a construção de filmes que potenciassem o grau e a partilha de comunicação em torno de cada obra. Este cinema é animado por um princípio de diálogo com as audiências que, ao tempo, se viu truncado pela originalidade de uma estética, pela dificuldade de descodificação da nova linguagem fílmica, assim como pelo desconforto provocado pelo confronto com a imagem crua de determinados aspectos da realidade cultural de um povo, os quais se viam exorcizados por um médium encarado massivamente como uma "máquina de sonhos". Tratava-se portanto, de efectuar um passo a diante no processo de aculturação ao médium colocando os filmes bem para além da função de entretenimento. À distância, estes trabalhos evidenciam claramente o contexto de alteridade que as condições de vida de cada obra exigiam, condições mesmas de afirmação do seu potencial dialógico. Paradoxalmente, daí advém a sua natureza hermética, pelo jogo de mesmidade que os caracteriza e que simultaneamente justifica a irrupção do Outro no sistema de diálogo textual. O o espaço e tempo que propõem é unicamente o daquele que os consome, um espaço-tempo cognitivo do sujeito-espectador, perspectivado como centro de percepção, ponto em torno do qual os sentidos e os significados se organizam. Desde este ponto, "o espaço em que os outros são vistos nunca é um ambiente de carga significativa excessiva, mas um ambiente neutro, isto é o contexto homogeneizante do resto do mundo" (Holquist, 2002:22). Neste horizonte, o do espaço em que o Outro é visto, as categorias espácio-temporais propostas pelo novo cinema afiguravam-se como superfícies estranhas e de significado indeterminado.

As condições gerais de expressão da subjectividade encontram-se nestes filmes dispostas sob uma camada de referenciais estéticos e estilísticos enquanto elementos de uma linguagem que é forjada para a manifestação da crítica cultural. Crítica que não é apresentada nos filmes como produto acabado, mas antes como processo em estado de criação, na luta pelo significado enquanto fenómeno múltiplo e nunca completo. Mas um processo que não se queria delimitado por indicadores cronológicos ou categorias espaciais estabilizadas, passíveis de forçar a unificação dos significados que contestam sentidos variados. Remetendo para a mesmidade dos lugares, enquanto característica

essencial da experiência fílmica, estas obras projectam o espaço sobre o espectador individual que, como elemento gerador dessa mesmidade, projecta a sua singularidade no evento da partilha. Só através dele se emancipa o lugar fílmico do cinema novo, pela partilha do evento da existência e do lugar que através do encontro com Outro se consumam. Neste contexto, o evento fílmico acontece enquanto parte do evento existencial, enquanto modo de co-existência em que a paisagem se anuncia como sinal-sintoma da simultaneidade e da diferenciação do Eu e do Outro. Esta co-existência estriba nos diálogos que permanentemente desenvolvemos com outros seres humanos, mas também com as configurações naturais e culturais às quais nos associamos para constituir o mundo (Holquist, 2002). Tal co-existência vê-se interceptada por esse mundo que, através da paisagem, enuncia a nossa presença na realidade material dialogizada.

Assumindo a forma de uma linguagem, a nossa presença dialogizada no mundo material é generativa, na medida em que cria contextos de interacção e atribuição de significados culturalmente partilhados. Enquanto manifestação de um novo contexto de interacção e de uma nova realidade dialogante, o cinema novo fomenta a relação de múltiplas vozes em torno do fenómeno da experiência, perspectivado do ponto de vista do sujeito-espectador na sua relação com o objecto de arte e com o mundo. Deste canto particular da percepção individual, o sujeito institui níveis de interioridade e exterioridade em relação ao texto fílmico. Por forma a extrair as categorias espácio-temporais do Eu e do Outro que se organizam em torno da representação pictórico e sonora, o sujeito-espectador define as dimensões de interioridade e exterioridade de acordo com os signos do espaço físico organizados projectivamente em símbolos que facilitam a estruturação do contexto significante. Os mecanismos diferenciadores do cinema novo, anunciam-se precisamente a partir daqui; pela sua forma pouco ortodoxa de dar ordem ao caos da experiência existencial e pela sua posição de interioridade exteriorizada em relação ao contexto cultural e histórico em que surgiram. A arquitectura do diálogo que se estrutura a partir daqui, com base noutros padrões de relações e numa estética de formalidade abstracta, inaugura uma política áudio-visual de transgressão que rompe com o governo totalitário do monólogo absoluto que o cinema de entretenimento mantinha.

Implicado na supressão dos traços de alteridade que irradiam do acto criativo, o monólogo promovido pela estética oficial condicionava a estruturação da percepção humana a significados absolutos, nomeadamente no que respeita à construção de categorias espácio-temporais que emancipam a afirmação da diferença. Mas este monólogo determinava igualmente as condições de emancipação do sujeito dificultando as condições de acesso ao objecto dialogante enquanto arena de significados e instrumento de transformação. Deste modo, a força vital do cinema novo associa-se à sua função enquanto elemento propiciador de um diálogo em torno das condições contemporâneas de existência, estando a experiência fílmica na dependência da resposta do espectador a esses acontecimentos. Estruturada de acordo com a posição única que ocupa cada espectador, essa resposta é a expressão dos eventos singulares a que atribuímos significado em cada momento específico e que se articulam pela descodificação de signos interpretados com base na nossa experiência individual e social. Funcionando como sinal-sintoma de um contexto em que se individualizam eventos singulares como forma de manifestação de condições existenciais de resistência a um sistema ideológico e político reinante, a paisagem cinemática articula figuras e motivos que, na sua forma genérica ou como detalhes, vêm a organizar-se num cinema de contestação. Enquanto objectos estéticos, estes filmes afiguram-se como elementos essenciais para a exploração da memória do cinema português em que as imagens dos espaços-quaisquer produzem uma iconografia paralelamente críptica e familiar da geografia nacional. Configurada e desconfigurada através do tecido fílmico, tal iconografia e seu conteúdo ideológico latente, reinscreve-se e vê-se reequacionada num cinema que frequentemente se debruça sobre o trabalho de "figuras genéricas, herdeiras de um decadentismo romântico ou oitocentista e de um fundo ideológico de considerações sobre 'Portugal', em que predominam personagens encurraladas ou sem objectivos – ou, quando os têm, com muito pouca possibilidade ou até vontade de os alcançar" (Monteiro, 2000:331).

No filme *Uma Abelha na Chuva* (1972) de Fernando Lopes, a experiência de paisagem prende-se precisamente com este trabalho de afirmação do cronotope dos territórios-vagos, pelo excesso expressivo de um espaço espectral que aprisiona os personagens numa memória estética e em todo um simbolismo que permite resistir à sua própria dissolução. Remetendo para um isolamento dentro do qual a possibilidade

mesma de existência do sujeito individual se vê comprometida, as figuras que povoam o universo do filme encontram na paisagem uma espécie de fresco panorâmico insondável, através do qual se repetem tipologias de género e de classe. Num batimento silencioso que contamina letalmente o universo fechado do ambiente agrário retratado, a figuração da localidade vislumbra-se através da penumbra que exaustivamente assola "a casa", microcosmos super-orgânico em torno do qual se organiza a acção e motivo crucial das composições pictóricas que se definem como imposição autoritária na *mise--en-scène* cultural. Pôr em acção este universo inquietante da penumbra que assola a casa e o campo, metáforas do universo pantanoso da realidade cultural contemporânea, afigura-se como um modo de activar as atitudes avaliativas do espectador relativamente a dimensões específicas dessa mesma realidade, nomeadamente confrontando-o com as condensações iconológicas de um bloco espácio-temporal que o cinema absorve.

Inscrita no espaço como símbolo austero das classes dominantes, a figura da casa desenvolve-se na relação íntima com a fisionomia da paisagem retratada. Elementos cruciais do cronotope dos territórios-vagos neste filme, a casa e o campo povoam a escrita fílmica como temas centrais de um arquivo cultural sobre o qual se pretende centrar a atenção do espectador. A aparição retórica destes temas associa-se a uma recomposição dramática operada pelo filme a todo um conjunto de processos ligados à produção social de natureza donde se desprende uma ilusória arquitectura da paisagem. Em torno destes temas enunciam-se os traços gerais dessa mesma arquitectura; a paisagem como representação cultural, "como fundo silencioso que constitui a mais antiga das ilusões ópticas" (Natali, 1996:120). O trabalho do filme desenvolve-se no sentido de uma desconstrução desse "fundo", pela penetração obtrusiva no seu tecido sócio-cultural mais íntimo, disposto como numa mesa anatómica, para dissecação. E é daqui que se desprendem as vozes dos diversos personagens que como gritos rumorosos interpelam o espectador. A libertação de uma paisagem (cultural) opera-se também a partir daqui, através de uma abertura enigmática do espaço representado como percurso possível de interpretação dos seus grandes temas. A imposição autoritária da casa na sua relação com o campo, com a floresta e com o lago (outros grandes temas iconográficos do filme), define a arena de acção dos personagens num universo espectral saturado de sombras que resiste à dissolução. Os traços de alteridade do filme instituem-se precisamente pelo modo "passivo" de endereçar este universo, buscando-se na

inevitabilidade de uma iconografia saturada a razão mesma da inércia existencial que o caracteriza. É através dele que se propõem outras ordens de experiência pois a autoridade que se desprende destas formas simbólicas evidencia a sua própria habilidade de exclusão do Outro e de outras formas de diálogo. A individualização desta representação do mundo permite estabelecer condições para a sua indagação de uma posição exterior, nomeadamente pela sobreposição de ambientes de representação que o filme vai expondo (a pintura, a literatura, a fotografia, o teatro). A exploração deste corpo de representações que actua no filme como corpo performativo de uma realidade cultural agonizante, o mundo rural português nos anos cinquenta, suas ordens e valores, impele a indagação das relações entre esse corpo e o mundo exterior. É através dele que se endereça o devir, através desse corpo de permanências culturais onde o fim e o princípio dos eventos se interceptam numa paisagem que é parte viva de uma rede de inter-relações políticas e de dinâmicas sociais. Isto porque, o modo em que é disposto este discurso fílmico advém antes de mais da "instituição" que o usa e da liberdade criativa do autor que fazem com que os padrões reconhecíveis articulados em torno de signos específicos coalesçam e assumam novas configurações. A primeira ruptura que o filme institui, no que respeita ao tratamento e à função cinemática da paisagem, prende-se assim com a correspondência entre discursos e instituições. Mas qual o sentido deste recurso a uma linguagem pictórica "tradicional" que remete para clichés iconográficos de paisagem por parte de uma "instituição" como o cinema novo?

De facto, o uso desta linguagem pictórica parece associar-se a esse sentido de libertação da paisagem das categorias normativas de discursos e instituições oficiais que tradicionalmente legislam, regulam e governam a sua circulação simbólica. A abertura a uma variedade trans-institucional é proposta através de um estilo que enxerta de forma incaracterística o uso convencional da iconografia da paisagem. A paisagem cinemática de *Uma Abelha na Chuva* rompe, portanto, com uma forma institucional de discurso, o discurso oficial da paisagem ou o género discursivo que irradia predominantemente da cultura oficial: a "paisagem como modo de ver" no mundo ocidental. E fá-lo, apresentando a "forma obrigatória" de um discurso que governa a linguagem quotidiana, dramatizando o corpo grotesco em que se tornou. Sob o tratamento da nova linguagem social que é o cinema novo, este corpo abre-se à variedade extraordinária que funda a percepção do espaço em contínuo devir, abrindo-se uma janela discursiva na

exploração fílmica da paisagem material. Como força activa na modelação da história cultural portuguesa, a paisagem, ou a ideia de uma paisagem nacional, nutria-se profundamente deste corpo, o qual tinha subjacente a ideia de uma viagem colectiva e problemática do agregado nacional em direcção a si mesmo, no sentido de um auto-reconhecimento transcendental e misticamente escavado na "carne da Terra" (nomeadamente através das fronteiras políticas do Estado-nação e do Império). O processo radical de individuamento nacional que marcou o percurso histórico moderno condenaria este corpo fechado sobre si mesmo ao isolamento e alienação. O "mundo épico" em que se reproduzia o género tradicional de discursividade paisagística, a sociedade do Estado Novo que activamente suprimia a mudança e a diversidade, nutria-se precisamente dessa zona de imagem absoluta e distanciada da realidade, construindo-se para além da esfera do contacto possível com um presente em desenvolvimento. Através da paisagem cinemática define-se a própria vida da obra pois ela é usada como elo de ligação com as narrativas contextuais daquele mundo épico, enquanto forma de consumação das séries representacionais da sua existência.

Estribando sobre o desenvolvimento de um corpo paisagístico grotesco e aberrante, pelo modo como o tempo e o ritmo a que se sucedem as imagens distorce o potencial onírico das representações de espaço, o filme *Uma Abelha na Chuva* desafia a trivialidade material e estética das imagens do território. Tratado especificamente como fenómeno social, o lugar legítimo da acção é fundado sobre o extremo exagero de uma fisionomia que a luz diurna da natureza acorda mas que a nebulosidade persistente e nocturna que parece irradiar da casa obscurece. O jogo psicológico que emana desta estética formal associada à polaridade conflitual natureza/cultura define as relações entre figura-fundo que se desenvolvem num nexo de exagero das qualidades espácio-temporais. O exagero das qualidades inapropriadas do espaço e do tempo associadas à ênfase numa atmosfera de neblina e humidade persistentes que parece não abandonar as figuras, transformando-as, torna-se uma dimensão excessiva da acção, configurando a orientação "grotesca" deste estilo cinemático. A super-abundância dos planos de paisagem e a tendência para transgredir os limites temporais de tolerância perceptiva destas unidades de representação enunciam o desenvolvimento anormal desse corpo que se transgride pela incidência monstruosa dos seus membros/temas, hipérboles de si mesmo num sistema de imagens. Como atributo essencial da linguagem fílmica, a

substância da imagem grotesca de espaço nutre-se desse *pathos* de exagero como força activa da experiência fílmica. Através dele instaura-se o princípio da transformação da qualidade perceptiva das representações pelo exacerbar do impróprio, de imagens estabilizadas que se tornam sensorialmente incómodas e no limite forçam relações inesperadas com fenómenos distantes e aparentemente desconectados. Neste mundo grotesco, o *pathos* positivo do exagero quantitativo de determinadas qualidades espácio-temporais define o âmbito monológico da estética idealista da segunda metade do século XIX e de uma série de normas artísticas e ideológicas que foram sendo exaustivamente vertidas para as representações do Regime. Mas a metáfora da paisagem no filme é complexa e ambivalente.

O conceito grotesco de espaço que o filme explora, pelo exagero dos prolongamentos temáticos da paisagem a que se atribui dimensões desmesuradas (a casa, o lago, a floresta-pinhal), remete para a ideia de um corpo (deformado) em estado de devir. É neste corpo, como se nos confins de um mundo sem possibilidades de relação com o exterior, que primeiro se anunciam os personagens como criaturas errantes na busca insuspeitada de um novo corpo. Não obstante, ignorando as superfícies fechadas e impenetráveis, a lógica artística da imagem grotesca explorada retém as excrescências desse corpo, os seus orifícios, para nos conduzir desse espaço limitado às suas profundezas. É através da exploração das fissuras abertas numa paisagem irremissível, que somos transportados para o *locus* da acção, espaço donde se intui a proximidade do mar, que nunca se vislumbra. A sequência de abertura anuncia esse espaço-qualquer, território humano escavado sobre dunas que o vento fustiga impiedosamente. O centro da localidade é retratado pelo enquadramento de uma praça quase deserta onde uma pequena igreja, ao fundo, se insinua por trás de uma fileira de árvores despidas. É neste "centro" que encontramos Álvaro ("comerciante e lavrador") entregue ao sofrimento, que num acto de confissão pública tenta redimir as suas promessas existenciais ("dar contas a Deus e aos Homens"). Um plano fixo da casa de Maria e Álvaro anuncia a agonia demolidora que reduz ao silêncio o casal. Mas é numa sequência seguinte, aprisionada num plano fixo de paisagem que remete para as construções germânicas oitocentistas inspiradas na pintura de Caspar Friederich, que a agonia se mortifica no ambiente físico da localidade retratada. Neste plano emblemático da obra, imagem cinzenta de um território inóspito cortado verticalmente por um tronco

nu e solitário que bordeja um caminho insinuado em primeiro plano, que a paisagem se funde mais organicamente com o nevoeiro e com a chuva, como se num inverno eterno que assola a terra, destituindo-a de qualquer prova de fertilidade. Sobre esta imagem ecoam as palavras de Maria e define-se o carácter crítico e circunstancial do conjunto da obra;

> "Penso que sonho. Se é dia, a luz não chega para alumiar o caminho pedregoso. Se é noite, as estrelas derramam uma claridade des-habitual. Caminhamos e parece tudo morto. O tempo, ou se cansou já desta longa caminhada e adormeceu, ou morreu também."

Sobre esta imagem de paisagem, enuncia-se uma poética do espaço dos "territórios vagos" que o cinema novo inaugura e a linguagem verbal enfatiza a relação entre o ser humano e a natureza extraída de uma vacuidade enxertada na própria realidade factual;

> "Esqueci a fisionomia familiar da paisagem e apenas vejo um longo ondulado deserto, a silhueta carnuda e torcida dos cactos, as pedras bicudas da estrada. Chova, qualquer coisa como isso."

Três temas paisagísticos definem desde logo as coordenadas inaugurais deste universo ficcional adaptado do romance neo-realista de Carlos Oliveira que Fernando Lopes actualizou. A imagem dos terrenos áridos das dunas na sua relação com o centro de uma pequena localidade de província, o conjunto casa-quinta com os seus campos e o bosque de pinheiros e a imagem alusiva às áreas circundantes, terrenos esqueléticos onde um caminho estabelece a ligação ao resto do mundo e ao conjunto da realidade cultural. Neste caminho, traçado numa representação da paisagem em que tudo se encontra aparentemente imóvel, vislumbra-se timidamente uma carruagem que se vai aproximando e deslocando para o centro do plano, transportando o casal numa proximidade intimidatória. Definindo as raízes de uma vacuidade existencial extraídas de uma relação específica com a realidade material perspectivada como elemento de enunciação de um espaço de agonia que o filme explora, a viagem dos cônjuges

concentra a carga dramática da narrativa. Nesta sequência, a tensão latente do universo dramático responsável pela fissura cultural que a própria obra abre objectiva-se na figura de Maria, através de uma rebelião surda que rumina no decorrer da marcha e que a paragem da carruagem precipita;

> "Com que então indiferente?! Vejam bem! Superior às canseiras que me dá, ao lamaçal que me obriga a pisar. Sua excelência cabeceia. Sua excelência dorme. Indiferente ao que digo, indiferente ao mundo. Ressona há vinte anos e há vinte anos que eu o oiço, que eu me mexo no bico dos pés para não o acordar."

Nesta sequência define-se o carácter crítico da obra. Através dela endereça-se um estado geral das coisas, individualizam-se metaforicamente os sintomas de uma doença cultural que assolava o país e identificam-se os seus agentes, as suas vítimas mórbidas. Naquela viagem-deslocação de duas figuras burguesas justapostas, um homem entorpecido e uma mulher incomodamente hirta, aquilo que faz parar a marcha é o cocheiro, que acusando a ferida da besta denuncia; "Ou eu me engano muito ou o cavalo vai coxo!". Mas a marcha continua, sob o nevoeiro, a chuva e a lama, e o burguês determina; "Deixa ir. Vai andando!", ao que a burguesa, depois de excitações e de acusada condescendência precipita a vertigem da marcha chicoteando directamente as bestas num impiedoso acto de antecipação da chegada que visava unicamente a distanciação.

A imposição da força inaugural da marcha no caminho do destino (nacional) por parte dos grupos dominantes estabelecia assim a lógica de uma "provocativa espacialização do poder" (Soja, 1989) que irradiava para além dos muros da quinta, pano de fundo dessa mesma marcha. Remetendo para as relações de analogia vislumbradas entre os diversos elementos de uma rede de actores sociais que de um modo ou de outro simbolizam o mesmo núcleo ou princípio central de organização autoritária, a sequência confronta-nos com elementos cruciais de um "projecto de história total" (Foucault, 1972) que visava a reconstituição material e espiritual de uma sociedade. Através desta janela crítica, o filme ajuda a perspectivar alguns dos modos de operação mais significativos desse projecto, nomeadamente no que respeita à sua

acção sobre estruturas económicas, comportamentos políticos, instituições sociais, costumes e práticas tecnológicas. Enfatizando a inércia das atitudes mentais como efeito essencial desse projecto, esta janela crítica sobre o sistema de relações homogéneo que irradiava do projecto salazarista de história total, posicionava "a quinta" como elemento fulcral através do qual se objectiva parte da definição de um "coração central" para o mundo social. Através deste elemento cultural, instituição sócio-política assente sobre áreas espácio-temporais bastante bem definidas em torno das quais se estruturava a economia agrária, operava-se a indexação do universo épico de escrita do projecto. Daqui irradiavam inúmeras tensões associadas às contradições e aos conflitos decorrentes do choque entre esse universo e o universo das vidas quotidianas da "gente histórica 'real'" (Foucault, 1982) que num lugar particular luta por melhores condições existenciais. Insensível às geografias da vida social e à heterogeneidade dos eventos que proliferam nas unidades espaciais de pequena escala, esse projecto de uma história total era igualmente o projecto de uma geografia total que enfatizava a homogeneidade dos fenómenos geográficos e as suas determinações hipotéticas dentro das "grandes unidades" espaciais e respectivas diferenças e distribuições. Ora a janela crítica de Fernando Lopes orienta-se precisamente na direcção dessas micro-geografias do mundo social, para através delas questionar a totalidade histórico-geográfica em que vivia enquanto constructo alicerçado sobre a ideia de uma grande unidade espácio-temporal desenvolvida e legitimada por um sistema vertical de poder. "Os cocheiros estão fartos!", desabafa Álvaro à sua fotografia de infância, ninando-se num lento entorpecimento; "Nana, nana meu menino que Deus te há-de livrar das canseiras deste mundo e da vida de além-mar".

É o espectro dessa geografia total que o Império gerou e que o Estado legitimava através de um aparelho que consagrava a missão de colonizar inerente à própria identidade da nação, à sua "essência orgânica" e à sua "função histórica" (Rosas e Brito, 1996:755). Precipitando os que partiam numa espiral de crise identitária que irremediavelmente assolaria a geração seguinte e retornada, instaurando um trauma colectivo de proporções ainda não equacionadas, essa "essência orgânica" com a qual se disfarçava o mito dos tesouros coloniais e verdadeiro motor da colonização, aturdia os que ficavam aquém mar, sendo desconcertantemente regurgitada por Álvaro, no decorrer da narrativa; "Os cocheiros estão fartos!". No interior da casa-cela que o

personagem habitava possuído por uma embriaguez persistente, o passado biográfico e o passado pátrio eram conjuntamente regurgitados, sobre a superfície de uma mesa cujas tábuas a câmara sensualmente percorre na busca de uma porosidade táctil das madeiras nobres equatoriais e de uma natureza surpreendida pelo capital, da sua condição biológica. A partir daqui densifica-se o tecido de geografias imaginárias que se esconde por trás da paisagem cinemática, à medida que se vai procedendo à exposição da natureza das forças centralizadoras de unidade e continuidade (e seu efeito nas pessoas e no ambiente físico) de um sistema empenhado em incutir "a consciência da importância da missão colonial como fim último da existência do país" (Rosas e Brito, 1996:755). Pictoricamente, um detalhe de composição vai-se individualizando e ganhando força no decorrer da acção, pelo efeito simbólico que recodifica o conjunto da narrativa e pela ligação que estabelece com o mundo interior dos personagens e a paisagem figurada.

Composição emblemática de valor incontornável para a descodificação do sentido profundo da obra, um pequeno quadro novecentista de inspiração inglesa é sistematicamente interceptado por Álvaro e exposto em grande plano ao espectador por Fernando Lopes. Este olhar que o filme nos envia de forma persistente, obrigando-nos a indagar o sentido dos seus motivos na relação com o conjunto da obra, afigura-se como indício iconológico de primeira ordem. É da inter-relação entre os temas da paisagem e o micro-tema do quadro, perspectivado como composição emblemática do filme, que se resolve a exploração iconológica da obra. Neste micro-tema, detalhe iconográfico que faz eco à composição pictórica central da obra, situa-se a fissura iconológica que possibilita a entrada (indirecta) para o conteúdo latente da paisagem do filme. Versão concentrada dos significados que orbitam em redor das figuras do cocheiro e do cavalo, este detalhe funda o enigma desenvolvido em torno das figuras centrais do filme, da acção psicológica e do jogo de papeis sociais que se desvela. Ao sublinhar este nódulo visual pelo movimento da câmara e pela alteração manifesta das suas dimensões na *mise-en-scène* geral, o realizador dirige a nossa atenção para uma zona particular da superfície pictórica do filme. E só Álvaro, na sua sonolência obtusa, participa no acto de redimensionamento do pendor simbólico de um detalhe de figuração. Todos os outros personagens se encontram aparentemente alheados. Talvez até mesmo esse acto seja por ele proposto, num diálogo insondável com o autor e com o público.

Álvaro é um personagem-chave do filme, não porque seja mais central do que Maria, Clara ou Jacinto, mas porque vem ter connosco, intercepta-nos, transporta-nos para dentro da narrativa, ou, até mais do que isso, saí ele dela, para nos encontrar. Desse encontro irradia o potencial dialógico mais significativo da obra. Nenhum dos outros personagens consegue evadir-se assim da vacuidade do universo retratado para interceptar olhos-nos-olhos o espectador. Álvaro está cá e lá, dentro e fora da representação, pelo que acciona a experiência inter-subjectiva do lugar fílmico. É através do micro-tema do "cavalo-cocheiro" que Álvaro nos interpela; "Os cocheiros estão fartos!", fartos do sistema, fartos da repressão nas suas instituições mais diversas e fartos da representação. Jacinto, o cocheiro, representa uma peça de teatro, o *Amor de Perdição* de Camilo. As diferentes superfícies de representação que o filme aglomera exponenciam diferentes níveis de inter-textualidade e, dentro delas, as composições iconográficas tecem uma lógica inter-textual da paisagem. No palco, Carlos/Jacinto/o coxeiro, declama o texto e o percurso visual sobre um *trompe-l'oeil*, (povoação, floresta, lagoa) indicia o seu destino trágico. No sistema visual do filme, o micro-tema do "cavalo-cocheiro" funciona como indício iconológico de um lado "solar" da paisagem cinemática que Jacinto e Clara absorvem e, através dele, consegue estabelecer-se uma rede significante estruturada sobre os espaços de representação do filme. A utilização narrativa da paisagem assenta nesta rede significante extraída de iconografias que se interceptam: a iconografia da paisagem cinemática e a iconografia da paisagem em pinturas estrategicamente posicionadas em momentos específicos do filme, sendo que o elemento de elucidação das relações estabelecidas por estas diferentes superfícies de representação é o enigma iconológico do filme. O cocheiro e o lago, figurados em pintura (no teatro, na casa e na sala de Maria), evidenciados pela câmara e iniludivelmente associados no final da acção.

E é uma superfície aquosa, a múltipla representação da lagoa, que encerra o rumoroso frémito das abelhas, o lado luminoso da vida neste espaço-qualquer, claustrofóbico e encerrado sobre si mesmo. Plano de um espelho de água sobre o qual assenta uma densa camada de neblina contra o plano de uma colmeia, orifício contra refracção. Fresco de um laranjal mediterrânico e floresta crepuscular de pinheiros; duas anatomias de uma mesma paisagem que caracteriza este cronotope dos territórios-vagos. Liquefazendo a reserva de luz que a sequência do pomar irradia sobre o resto do lugar

fílmico, a atmosfera inquietante dos olhares perscrutados por entre a folhagem reinstituem o clima da acção e anunciam a tragédia. Sob a bruma que, como lembrança visionária do delito contamina letalmente a experiência do lugar fílmico, a memória agonizante de Maria; "tudo se foi...os candeeiros, as pratas, as jóias...tudo se foi, por entre lágrimas!". A retórica da paisagem neste filme, revela assim a própria economia onírica do cinema novo português, que através das condensações iconológicas explora os clichés paisagísticos como sintomas de uma crise cultural em eclosão. Como deformações gigantescas situadas no limite kantiano do belo e do sublime, as configurações paisagísticas que irradiam da polaridade destas formas opostas de representação do espaço definem o carácter fantasmático do lugar legítimo da acção. Nele, a representação da natureza assenta numa profunda construção dramática e fotográfica que reenvia para uma memória pré-cinemática, fundo silencioso composto por inúmeras camadas iconográficas dispostas pelas artes plásticas no arquivo cultural moderno.

Dissipando o carácter estático da composição de imagens num plano, o cinema emancipa o carácter estabilizado da significação dos objectos nele contidos, sugerindo a transformação de uma imagem de paisagem pela relação que se estabelece através da montagem entre as demais imagens e entre os demais sistemas textuais de um filme. Neste contexto, o trabalho do indício iconológico desenvolve-se no sentido de ajudar a recontextualizar a função de determinadas imagens no filme proporcionando "uma nova visão de anamorfose que descobre os estranhos perfis crípticos na paisagem cinemática" (Natali, 1996:122). O perfil críptico da paisagem de *Uma Abelha na Chuva*, desvelado pelo micro-tema do cavalo-cocheiro, apresenta diversas camadas, extractos compactuados de representações culturais de natureza, espaço e lugar donde emergem os complexos itinerários geográficos do filme. O conteúdo manifesto da obra afirma-se, portanto, pela consideração hierarquizada dessas camadas donde sobressai o exagero de segmentos específicos de um corpo cultural da paisagem que, na sua relação com o sistema inter-textual do filme, permitem desvelar o seu conteúdo latente. É através dele que se define o movimento sistemático de análise proposto pela linguagem fílmica em torno dos espaços representados nas diversas cenas, remetendo para uma exploração das camadas que constituem o perfil da paisagem. Tendo em conta este movimento,

> "não há qualquer ponto privilegiado donde a paisagem se organize pois a distância é banida aos poucos e poucos; antes, há toda uma série de células espaciais de dimensões similares posicionadas exactamente ao lado umas das outras, sem consideração da proporção recíproca." (Foucault, 1986: 107)

Difundindo-se em motivos descontínuos uniformemente organizados, a paisagem estrutura a acção, mas a geografia por ela definida, a dos territórios-vagos, é ela mesma propriedade inaugural da visão crítica do realizador e estratégia de escrutínio da verdade reinante. A elevação de um modo de representação enxertado por esta geografia, estruturada sobre o sentido de uma natureza hologramática do espaço, representou ao tempo um modo de desafiar as sensibilidades que reclamavam uma essência transcendental da paisagem portuguesa, assente sobre o sentido de uma natureza linear e hierárquica do espaço. Remetendo para uma história das grandes narrativas do espaço e do tempo que circulam nos sistemas representacionais da cultura ocidental moderna, o filme explora novas composições através dos efeitos de edição das imagens e dos significados que irradiam da sobreposição dos seus efeitos semânticos. Esta reinvenção das formas tradicionais de representação de paisagem pela articulação de composições clássicas com os novos códigos estilísticos funciona como modo de dragar o universo simbólico da megalomania fascista relativamente às grandes narrativas espácio-temporais que justificavam o mito do Império.

Anunciando o torpor de uma amnésia colectiva que assolaria as consciências individuais das novas gerações na sua relação com esse legado de uma geografia e de uma história totais, o cronotope dos territórios-vagos denunciava o tabo do passado como matéria primordial de contaminação da realidade física e social contemporânea. E é sobre o legado repressivo de uma experiência histórica agressiva que se funda a exploração por Fernando Lopes do destino moderno do mito da paisagem portuguesa. Como modo de confrontar essa realidade histórica e esse mito, o filme desenvolve-se qual ritual de exorcismo das práticas burguesas de espaço. Dragando a repulsa e o desprezo por elas suscitados, a articulação dos planos de paisagem objectiva o posicionamento do autor, colocando-se e colocando-nos de costas voltadas para tais legados. De costas voltadas para o mar, de que se intui a proximidade pela configuração dos retratos da localidade mas sobretudo por aquilo que dele fica no território retratado,

as brumas, a humidade, o vento e uma luz coada, o filme ergue-se simbolicamente sobre a memória de uma paisagem cultural. A redenção do ambiente físico operada pela câmara (a essa memória), reposiciona o olhar sobre a ideia de um habitat misticamente disposto para um destino colectivo enquanto obstinação de um sistema ideológico, contrapondo-lhe a singularidade trágica de biografias que nele levitam. A escrita cinemática radicalmente moderna de Fernando Lopes prende-se assim e em grande medida, com uma reinterpretação do espaço operada pelo realizador. Conscientemente envolvido com os legados das representações românticas de natureza, o autor apresenta a sua reinterpretação de temas centrais da "essência nacional"; o campo-ruralidade e o mar-epopeia heróica. A memória mítica das paisagens do"coração" de um Império que o nacionalismo militante exaltava, via-se reduzida ao versus de uma ideia de idílio rural português e de uma ideia dos territórios de partida para as conquistas de além-mar, superfícies de terra esgotadas e erodidas em que os parques e as florestas aristocráticas se vêem substituídos por pinhais nocturnos e crepusculares onde o crime se consuma. E se a lagoa, representação mais profundamente romântica que poderia objectivar a fuga ao pendor corrosivo da obra não o consegue, é porque esta se afirma narrativamente como a zona onde se concentra mais significativamente a angústia moral que o filme se propõe denunciar. É nela que se esconde o corpo de Jacinto/Carlos/o cocheiro depois do delito, é nela que se silenciam as forças activas empenhadas na produção da liberdade individual. Como parte do destino do mito da paisagem moderna portuguesa, é na água que se conclui simbolicamente o desfecho dos projectos individuais. Daqui, todos os pontos do espaço se precipitam perante a objectiva, enfatizando-se o carácter verdadeiramente hologramático da abordagem pictórica de Fernando Lopes ao espaço do drama que assola os diversos personagens. E é novamente o silêncio que encerra os seus gritos agonizantes desta vez sobre a vertigem de uma penetração cirúrgica na carne da terra. Operada através da câmara, esta redenção da realidade física pela natureza fotográfica do médium assume-se como clímax da acção, vertendo-se para a experiência fílmica o sentido orgânico de um dilacerar e da ruptura.

A desestruturação radical da hierarquia de representação das células espaciais, através dos diversos planos, objectiva o movimento de colisão do aprendiz e uma mão vislumbrada do lado de lá do muro inaugura o colapso. Desvela-se a epiderme de um território esclerόptico numa sequência de planos cada vez mais próximos que

configuram os extractos metamorfizados de uma geologia inaugural. A câmara despe impiedosamente o muro da quinta contra o qual está "cravado" do lado de lá, e desvendam-se do lado de cá, os veios e inclinações das camadas que compõe a terra enquadradas as suas entranhas numa ampliação grotesca, numa aproximação exagerada que é visualmente lançada contra os espectadores. Neste duplo movimento de colisão em que os limites do corpo humano e do mundo se fragilizam, as imagens dos elementos materiais exagerados e desproporcionados tornam-se metáforas grotescas do sentido de desintegração de um universo. Desde esse muro, contra o qual embatem poderosamente o personagem e os espectadores, vislumbra-se o movimento celular da transformação, anuncia-se o devir. O complexo de planos que compõem esta sequência enfatiza o princípio de negação topográfica de que se nutre a própria obra, sublinhando uma espécie de terror cósmico, de medo de um incomensurável poder do território e das suas massas gigantescas (as dunas, a lagoa, as florestas), perspectivados como elementos de uma sublevação natural. Sob eles paira ainda o espectro de conotações que irradiam da câmara dantesca que o aprendiz alimenta, segmento pictórico de uma cegueira endógena associada à luta ancestral contra ao sentimento de medo, contra as memórias do passado e contra a apreensão relativamente às possíveis calamidades do devir. Ressuscitando uma memória críptica de representação, o acordar desses elementos pela câmara prende-se com uma utilização antiga que funda inúmeras imagens de folclore e que exprime essa luta contra o medo, como modo de alcançar a emancipação (Bakhtin, 1984). A evocação simbólica de um princípio material que funda a própria consciência humana na sua relação com o ambiente físico, mas mais do que isso, que evidencia a assimilação dos elementos cósmicos (terra, água, ar e fogo), providencia o antídoto contra o terror, nas suas mais variadas formas e manifestações. A exploração pictórica da imagística cósmica determina assim uma descida aos extractos mais elementares da natureza humana, às suas dimensões mais degradadas em que cada corpo é deformado e tornado grotesca monstruosidade como forma de alcançar a transformação e o devir.

Como células metamorfoseadas de uma realidade cósmica total, ser humano e ambiente físico fundem-se numa massa orgânica indefectivelmente digerida pela boca de uma imensa caldeira, banquete inesgotável do princípio mesmo de transformação que reduz a cinzas a memória obscura do terror e da catástrofe perspectivados como blocos

inaugurais do pensamento humano, do discurso e das imagens. Recapitulando esse sentido de um terror cósmico, de uma realidade material de proporções imensas e detentora de uma força demolidora usada referencialmente pelos mais diversos sistemas políticos e religiosos como forma de oprimir a consciência humana, as imagens reenviam-nos para longe, para uma arqueologia das representações conflituais que se tece entre a paisagem que as diversas culturas vão reescrevendo e as imagens móveis do cinema. Produzindo um efeito estrutural e retórico, o conflito icónico gerado pela sequência de planos do muro define um encontro espectral entre os corpos e os espaços da acção. E é desta falha iconográfica que o texto fílmico nos precipita numa micro-viagem documental em torno do substrato humano sobre o qual se processa a cerzidura daquele medo arquetípico. Numa imensa apneia em que ficamos suspensos pelo sussurro das preces sob o qual se desvenda uma semiose hermética do ser humano com o território, o filme revela a seiva germinal de um território que se vem retratando, contra-capa da obra e motivo elementar da sublevação. Dispersando infinitamente o sentido de uma construção textual realizada sobre uma hieroglifização progressiva de motivos plásticos, sonoros e verbais, as imagens documentais da feira efectivam a ruptura acusada pelas anteriores falhas iconográficas. Paralelamente familiares e opacas, estas imagens descrevem de uma maneira conclusiva a heterogeneidade dos planos e a impureza estética da obra a qual assenta sobre a exploração de um universo fluido e complexo em que o isolamento é abordado através de um itinerário geográfico fundado sobre a ideia de um imaginário prisioneiro das suas próprias ressonâncias.

Como exemplo de uma obra em que o papel inspirador da paisagem define as condições íntimas de significação, o filme explora a relação orgânica entre a localidade representada e os personagens pondo em jogo a expressividade poética do lugar, nomeadamente pelo sistema de citações a uma sensibilidade neo-realista importada do texto adaptado. Sublinhando o legado do movimento italiano neo-realista que em décadas anteriores potenciara a redescoberta do território pelo cinema (Steimatsky, 1995), a sequência de imagens da feira completava visualmente este sistema de citações, configurando o lado de reportagem documental que permitia a emancipação da paisagem do contexto do cinema fascista pequeno-burguês. O papel inspirador da paisagem nos diversos contextos da acção humana (na vida quotidiana, na ciência, como na arte) objectivava-se aqui pela incorporação da paisagem factual no texto fílmico,

onde a manifestação desse corpo de um território "vagamente indígena" se assumia como uma presença que ambiguamente fertilizava o destino dos personagens. Sublinhando-se a ideia de que, é dos detalhes elementares de figuração das condições e manifestações primárias da natureza que advém o carácter expressivo da paisagem na sua relação com os gestos e expressões humanas (Arnheim, 1974), o filme é investido de uma carga estética renovada. É que destas imagens de território desprende-se um sentido de uma actualidade factual que obriga a recodificação do filme enquanto fenómeno visual e narrativo. Por isso, aquilo que é "inicialmente perspectivado como expressividade espontânea de um ambiente, é finalmente resgatado como elemento fundamental do filme como arte" (Steimatsky, 1995:52). Perspectivado inicialmente como meio de interceptar um território anémico e circunscrito, a abordagem à localidade figurada vai-se assumindo como uma conquista simbólica do espaço, na medida em que as suas características são percebidas como sinónimo de uma construção cinemática auto-reflexiva e ideologicamente inquisidora. De facto, trespassando o acto de representação, há um sentido de actualidade que reverte para um acesso específico a uma outra realidade e a um outro sentido de verdade que emana da localidade figurada.

O desejo de desvelar uma realidade mais autêntica distanciada do mito fascista e das suas politicas do espectáculo como espaços de dispersão dos mecanismos de poder e conhecimento, encontra-se sintetizado neste sopro criativo do filme que impele a um olhar crítico sobre a realidade factual do indivíduo e do território e que remete para uma documentação "científica" do meio geográfico e social da "gente comum" como elemento fundador do carácter verdadeiramente indígena do território. Desse intervalo de significação, sequência que redime a "verdade" do plano cinemático na sua dependência de um registo "rigoroso" do profilmico, objectiva-se a "amorosa compreensão da terra e da gente" (Ribeiro, 1993) enquanto essência da verdade geográfica interpelada pelo filme. A aspiração a esta verdade poética resgatada das ruas da localidade retratada investe a paisagem cinemática da respiração que anima as manifestações da vida social como estrutura coerente, permitindo identificar nos detalhes mais concretos de figuração o outro lado de uma realidade em que os indivíduos "modelando a fisionomia dos lugares (prolongam) no mar a obscura energia dos homens" (Ribeiro, 1993). Esta fusão de elementos documentais numa narrativa de ficção associava-se assim a uma necessidade de reclamar para o médium funções que o

distanciassem da propaganda do sistema, pelo uso de imagens "vivas" da localidade que proporcionassem à obra novos desafios relativamente ao trabalho da "autenticidade" e "verdade" das imagens. Dentro desta abordagem, a paisagem reclamava a sua presença em moldes diversos daqueles que haviam caracterizado o cinema comercial e a sua exploração dos mitos e memória da paisagem portuguesa. Afigurando-se como forma subtil de restaurar outras possibilidades de representação do território e como modo de assegurar a diferença na experiência de paisagem, o complexo estético do filme contamina deliberadamente os mitos do fascismo com outras narrativas e pelo trabalho especulativo da paisagem. A breve incorporação de actores sociais "reais" na obra e a relação de dramática reciprocidade que estabelecem com o ambiente físico retratado reflecte a preocupação com o universo da existência humana como base da contestação e de um reclamar do território pelo cinema. Nutrindo-se mutuamente, a presença humana e o ambiente físico instituem a originalidade do cronotope dos territórios-vagos neste filme e, nas suas sequências finais, se o texto continua a projectar os seus traços narrativos sobre a fisionomia da paisagem, esta emancipa-se na sua mesmidade factual, restituindo as marcas de uma circularidade dos eventos e da vida que o ambiente físico aglutina.

É sobre tal construção do espaço que se fractura definitivamente a tradição realista da paisagem no cinema português e a versão de estúdios de exploração de um conjunto de geografias situadas. É neste quadro que se desenvolvem outras experiências de paisagem, pelo trabalho de superfícies que remetem para o silêncio e em que as vidas pessoais e os pensamentos são cristalizados no espaço, plano após plano. Por isso, a sequência da feira vem confirmar as expectativas que se enunciavam relativamente a uma espécie de obstinação ontológica da paisagem que através da sua existência autónoma (em cada plano) nada mais proporciona do que a corroboração do silêncio que caracteriza a realidade única e total dos eventos descritos. Mas este silêncio das coisas e dos objectos descritos é detonado quando tentamos penetrar no "espaço social do silêncio" (Olsson, 1987), em torno do qual se dispersam os eventos narrativos. É através dele que melhor se vislumbram as regiões de diferença e de alteridade que o filme endereça, assim como o seu compromisso com um projecto político-social de descoberta das normas locais de transformação. Neste sentido, o filme pode ser entendido como um espaço generativo da diferença obtido de uma ordem transiente, e a

paisagem cinemática pode ser entendida como um padrão na dispersão espacial dessa mesma ordem.

Enquanto bloco espácio-temporal que aglutina um conjunto de fenómenos em estudo, o cronotope dos territórios-vagos permite discernir a geografia dos eventos narrativos e as relações espaciais substantivas que emergem da experiência fílmica. Como parte integrante de um processo histórico de revolução cultural que em 1974 eclodia, o filme *Uma Abelha na Chuva* viu-se implicado num movimento de resistência ao Regime, desenvolvendo um esforço de contestação das suas estruturas, nomeadamente pelo desmascarar das redes, nódulos e hierarquias que sugerem a constituição formal das estruturas espaciais associadas a diferentes níveis da realidade social. A exploração por Fernando Lopes dessas "geografias substantivas" (Foucault, 1986) remete para a ideia de um espaço em que se vivia que catapultava os indivíduos para fora de si mesmos sem os retirar fisicamente da localidade em que habitavam. Um espaço em que a erosão, ou o movimento transeunte das vidas, decorria dentro de uma câmara homogeneizada, um vazio. Mas dentro dessa câmara desenvolvia-se paulatinamente uma geografia dos eventos cujas espacialidades configuravam irredutivelmente a acção das "pequenas células espacias" (Foucault, 1986) no tecido social. Neste sentido, o espaço é criativamente reescrito por Fernando Lopes não como elemento inerte ou grande narrativa, mas como conjunto de uma miríade de espaços continuamente em transformação. Como momento activo de um movimento revolucionário em gestação que dois anos depois da apresentação pública do filme rebentaria nas ruas, o espaço de expansão e reprodução do sistema ideológico vigente é revisitado no filme. Esta revisitação é trespassada por um movimento de resistência e de mudança que indicia o carácter regenerativo dos espaços emergentes.

Possibilitando uma profunda compreensão do modo como se internalizaram no espaço as contradições do fascismo português, o filme descobre as relações sociais latentes por detrás da paisagem e denuncia o seu carácter de representação estabilizada e de superfície passiva para a actividade de reprodução. A resistência associa-se deste modo a um acto de reclamação do território e suas representações. Ao permitir aceder à poética do espaço do realizador, a reconstrução dos procedimentos da memória inter-textual do filme, possibilitou a compreensão mais aprofundada do acto de reclamação do território operado pelo cinema novo. Esbatendo as fronteiras entre objectividade e

subjectividade, Fernando Lopes explora os processos mentais e as relações inter-pessoais, discute a natureza da "realidade", indaga a constituição das paixões humanas, questiona as categorias estéticas clássicas e instaura o primado da visão pessoal no escrutínio da realidade material e dos elos que ligam o humano e o não-humano no mundo envolvente dos fenómenos percebidos. Donde, uma exorcização da paisagem pelo filme e, dentro dela, a exorcização de uma característica atlântica como a que mais vigorosamente determina a 'personalidade geográfica' de Portugal (Ribeiro, 1993, 121 ss.). Este indagar de toda uma geografia, associada ao reclamar do território, reflecte-se numa apropriação da paisagem prosaica e anti-monumental. Através dela, indagam-se aspectos cruciais das condições de produção da natureza na sua relação com a ideia de um território e respectivas representações. Desenvolvido com base num processo de rupturas e descontinuidades narrativas, o lugar legítimo de acção nutre-se deste sentido íntimo de contestação e de resistência que o jogo de imagens potencia, agudizado este pelas alterações rítmicas e de percepção. Nutrida pelos elementos expressivos da representação mais do que pela indexicalidade cinemática ou pelos efeitos de verosimilhança, a paisagem especulativa de *Uma Abelha na Chuva* assenta sobre o compromisso de uma renovada visão do território, rompendo com as geometrias universalizantes do poder oficial que aprisionavam um corpo de espaço nacional em representações monológicas. Segmento rizomático de uma revolução histórica e social, a revolução estética que o filme testemunha detona a exploração de um sentido de lugar alicerçado sobre a ideia de um território disposto para uma aventura épica, propondo a afirmação de um espaço heterogéneo e conscientemente alicerçado sobre a ficção e a *poesis*, em que o conteúdo figurativo se abre à partilha com o espectador-viajante de uma corporealidade simultaneamente concreta e abstracta, da paisagem.

5.4. Paisagem no cinema português contemporâneo

5.4.1. Cinema e os espaços saturados da estética pós-moderna

A estruturação das formas simbólicas de representação da paisagem no cinema português contemporâneo tem-se desenvolvido nas últimas décadas tendo em conta formas de significação encontradas pelas artes e por diferentes tecnologias de organização da experiência para exprimir os novos contextos políticos e culturais alicerçados sobre os legados do período pós-revolucionário e sobre as tentativas de formulação das ideologias e das práticas de pendor democrático. Explora-se através da linguagem fílmica a vivência de uma modernidade radicalizada ou a tentativa da sua superação sob a égide de uma sociedade pós-colonial estruturada por uma ética capitalista global e pela reformulação dos sistemas identitários regionais, nacionais e supra-nacionais. Denotando um conflito entre incorporação e autonomia que trespassa o sistema de produção dos "cinemas nacionais", o cinema português vê-se confrontado pela acção das grandes corporações cinematográficas e especificamente pelos efeitos do domínio do cinema industrial reconhecido como "ameaça às culturas nacionais e regionais discretas que pela sua articulação dos valores do mercado livre e do individualismo e pela manifestação formal destes valores" (Shiel, 2001:10). Neste contexto, o cinema funciona como elemento central do processo de globalização e do capitalismo consumista ocidental como aspectos cruciais da cultura contemporânea. Uma cultura que é em si mesma profundamente moldada pela "epifânica fecundidade do cinema" (Argullol, 199: 216) e pelos mitos que em seu redor se foram consolidando no decurso do século XX. Perspectivada como um dos mitos potenciados pelo cinema "como máquina de simulação e como mundo simulado" (Argullol, 1994: 216), e em torno dos quais as consciências colectivas se foram estruturando, a paisagem cinemática e as diversas expressões de inúmeras paisagens culturais retratadas pelo cinema configuram um valioso arquivo que testemunha o potencial de recriação do mundo e da experiência moderna pela osmose da tecnologia e da representação.

De facto, um dos grandes desafios do cinema contemporâneo prende-se precisamente com as formas de representação de espaço e com o trabalho da paisagem nos filmes. Entre a necessidade de ruptura com iconografias situadas e saturadas pelo

cinema comercial, a revisão dos reptos estéticos e formais do movimento de afirmação do cinema europeu moderno, a conquista de individualidade e a apologia do significado da diferença pelos cinemas alternativos, o cinema contemporâneo parece debater-se com a ameaça ao próprio "estatuto" do lugar num mundo que é cada vez mais definido e experienciado em termos de fluxos e numa sociedade tecnologizada que força a reconstrução do significado social do espaço (Castells, 1989). Num momento em que a centralidade cultural da palavra se vê ameaçada pela centralidade cultural da imagem (Argullol, 1995: 216) e por novas formas de representação, a perspectivação do legado cultural da paisagem cinemática, como banco de imagens e como sistema significante em torno do qual se estrutura parte significativa da formação de subjectividades, surge como elemento incontornável desse processo de reconstrução. Um processo em que as "tecnologias da comunicação e informação – as maquinarias científicas de reprodução (…) – subjazem e dramatizam a transformação do mundo-objecto como da sua ideia material" (Jameson,1995:13). Envolvida num complexo processo de significação cultural, a representação da paisagem nos filmes está condicionada pela capacidade dos indivíduos e grupos para a auto-definição cultural através do cinema e pela luta pelo significado social dos espaços vivenciados da experiência, marcados pela função simbólica desse mundo-objecto e da sua ideia material perspectivados como "alegorias de algo mais, do conjunto inimaginável de uma rede global descentralizada" (Jameson, 1995:13) em que as políticas de lugar extravazam o espaço político absoluto do Estado-nação sobre o qual se desenvolveu a própria condição da modernidade.

Transformada em instrumento de comunicação de um novo projecto colectivo, a paisagem cinemática evidencia a transformação do mundo-objecto e o retrabalhar da ideia de natureza pela ilusão de um espaço transparente em que todos os objectos se vão tornando sinais humanos, alterando-se pelo fabrico andróide da tecnologia. Interceptados por narrativas sintomáticas de novas e profundas alterações ao nível da organização da experiência, os legados icónicos das artes visuais na sua história de exploração da paisagem, fundem-se com as novas disposições alegóricas do mundo-objecto. Re-inscritas na experiência quotidiana, pelas tecnologias da comunicação e pela linguagem visual, tais alegorias são absorvidas pelo cinema que, se por um lado participa num circuito de simulação da ideia de existência real exprimindo a totalidade irrepresentável do sistema global numa espécie de liturgia religiosa da acção humana,

por outro lado redimensiona os próprios mecanismos da experiência propondo outras relações entre mundo objectual e acção humana. Operando um jogo de configuração e desconfiguração do mundo, o cinema importa esta estrutura alegórica de representação que envolve diversos níveis de fantasia colectiva decorrentes da comodificação dos productos culturais. Através dela, as imagens de território re-aparecem unidas por blocos de afectos funcionando como meios de representação de processos individuais e colectivos que se definem por meio de políticas estéticas disponíveis para a cristalização ou re-programação de modelos espaciais da totalidade social (Jameson, 1995:4).

Depois das duas grandes formas de reacção cultural ao capitalismo, o realismo com as suas políticas reformistas e o modernismo com as suas políticas vanguardistas, a estética pós-moderna na sua tentativa de articulação das inúmeras micropolíticas, responde agora a esse terceiro estádio de desenvolvimento económico e social do período moderno (MacCabe, 1995: xiii). Efectivamente, se a estética realista se afirmou como reacção cultural ao primeiro estádio de desenvolvimento industrial do capitalismo, a estética modernista afirmou-se como modo de reconhecimento de que qualquer tipo de representaçao está sujeita às formas económicas e sociais que relativizam a sua compreensão na relação com a transformação das audiências. Enquanto reacção cultural ao segundo estádio de capitalismo, ao momento económico do imperialismo e do capitalismo de monopólio, o modernismo configurou a tentativa de projectar uma interioridade num futuro não mediado por qualquer forma de comodidade, reflectindo uma perda de inocência sobre o carácter da representação. Configurando "a tentativa (...) de inventar formas que determinem as suas próprias audiências, (e) de projectar uma interioridade num futuro não mediado por qualquer forma de comodidade" (MacCabe, 1995: xiii) o modernismo vê-se confrontado pelas práticas ditas pós-modernas "que oscilam entre a reprodução passiva e a remodelação activa das audiências" (MacCabe, 1995: xiv). Recapitulando os paradoxos do realismo e do modernismo, a estética pós-moderna configura uma reacção cultural ao capitalismo pós-industrial sendo profundamente nutrida pelo cinema como uma das mais sofisticadas formas de produção industrial. Denunciando um novo posicionamento social da arte no corrente estádio do capitalismo multinacional global, a estética pós-moderna evidencia a total entrada da arte no mundo da produção dos bens e comodidades. Como forma cultural privilegiada deste último estádio do capitalismo, o

cinema evidencia a completa integração da produção cultural na produção económica (Jameson, 1995). Denotando a sucessiva reconstrução dos significados sociais do espaço que nos diversos estádios deram origem a um mapeamento cultural do território, o cinema encontra-se intimamente envolvido num processo de distribuição global do poder cultural pelo seu contributo para a apropriação simbólica desses significados. Nesse processo, as representações de paisagem veiculadas pelo cinema têm subjacente a capacidade de negociação da atribuição de sentido aos lugares pelos diferentes grupos e as batalhas em torno da negociação dos mais variados mapas cognitivos, perspectivados como representações individuais dos diversos mundos sociais que lutam por afirmação. Evidenciando inúmeras constelações de poder e significado investidos nas formas naturais e construidas, a paisagem cinemática é particularmente susceptivel "à tarefa ideológica de enquadramento do imaginário social" (Peet, 1996) pelo que a recriação da paisagem factual pelo cinema contemporâneo funciona ainda e frequentemente como vector de afirmação da cultura oficial e como modo de exercer controlo sobre os comportamentos quotidianos dos indivíduos, respondendo agora aos apelos do capitalismo global. Criados e recriados através da paisagem cinemática, os padrões de significado investidos na paisagem factual perspectivada historicamente como "casa natural de indivíduos e grupos" (Peet, 1996), objectivam uma complexa manufacturação dos lugares cujas mensagens se encontram codificadas através de signos geográficos. Como "casas naturais" de indivíduos e grupos que exprimem sinais sobre as suas características e sobre os modos de comportamento, as paisagens são investidas de significados "emprestando ao mundo um "espírito" ou "sentido de lugar" – um *genius loci*. Tal *genius loci*, (...) está intimamente ligado à criação, perpetuação e transformação do mito, enquanto que o próprio mito é tornado 'permanente' – ou até certo ponto menos vulnerável à mudança – pela sua associação às paisagens (materiais)" (Mitchell, 2000:121). A articulação do mito dos lugares através da paisagem cinemática associa-se portanto a dinâmicas e mecanismos que nem sempre são imediatamente discerníveis nas diversas superfícies de representação que o cinema mobiliza.

O esforço subjacente à produção das grandes narrativas míticas e da representação dos lugares encontra-se hoje revestido pela energia das forças com que somos confrontados diariamente e através das quais comunicamos com o Outro, nomeadamente, a ausência de categorias gerais sob as quais se processa esse esforço

comunicacional e a tensão perpetrada pelo aparelho burocrático monstruoso e impersonalizado do novo sistema global. Neste sentido, a produção de fantasias geográficas pelo cinema vê-se determinada por um esforço de "alegorização do consumo e da construção do mundo-objecto em termos de desejos utópicos e hábitos programados comercialmente" (Jameson, 1995:3). E é neste quadro que se redefinem as alegorias nacionais pelo cinema, enquanto instrumento de exploração de novas formas de experiência. F. Jameson (1995) sustenta que o recurso à alegoria pela estética pós-moderna permite que a paisagem funcione à escala global como maquinaria figurativa através da qual as questões relativas ao sistema mundial e ao seu controlo são colocadas de forma intermitente e com uma fluidez sem equivalente nas alegorias nacionais anteriores. A ênfase num sem-número de paisagens alegóricas pelo cinema evidencia o papel das forças sociais de gestão global do sistema, proporcionando um centro de reflexão nomeadamente no que respeita à emergência de classes genuinamente transnacionais e à formação de um novo inconsciente geopolítico num cinema em que os filmes de género pós-genérico são alegorias de si mesmos e de outros filmes, assim como dos diversos níveis que constituem a totalidade social em si mesma irrepresentável. A irredutibilidade do mundo social a categorias de representação circunscritas que o cinema resolve pela exploração das mais diversas formulas alegóricas, funciona assim como resposta à "crise das representações" como resultado epifânico de um mundo fragmentado que em grande medida recusa a incorporação de categorias forjadas no contexto de uma outra modernidade. Um contexto em que se procedeu ao processo de modernização capitalista do espaço produtivo e político-jurídico que estruturou uma forma hegemónica e universal de relacionamento com o Outro.

Em grande medida, o cinema funciona como caixa de ressonâncias e como activador de uma condição de pós-modernidade que para Georges Benko (1997) evoca a transformação do humanismo ocidental e uma experiência histórica particular, exprimindo uma aberta reconciliação com o mundo das comodidades e do *fetishismo* e uma libertação das culpas relativas às contradições da modernidade. Acompanhando as novas fases de expansão global do capitalismo transnacional e o seu movimento instantâneo através de complexas redes electrónicas, o cinema redime o mundo dos eventos das sociedades pós-industriais numa oscilação contínua entre mito e realidade.

Neste movimento contínuo de oscilação em volta do qual se articulam as narrativas e as formas estéticas contemporâneas, a integração das categorias passadas processa-se frequentemente através de uma revisitação irónica e da alegorização, que funcionam como meios de evitar a produção do silêncio a que segundo Umberto Eco (1985) daria lugar a destruição do passado. Mas, na sua relação com o passado, com o presente e com um devir imaginado, a experiência de paisagem é ela própria reconfigurada, dando conta da transformação contemporânea dos lugares através da tripla função do espaço: identificatória, relacional e histórica (Benko, 1997). É esta tripla função do espaço que o cinema consecutivamente recodifica pelo trabalho da paisagem cinemática.

Colocado por diversos autores como médium que participa activamente num movimento de "desqualificação" dos lugares e de desterritorialização do indivíduo, o cinema é alvo de acesa crítica. Defendendo a participação do cinema nos efeitos espaciais da estética pós-moderna, Benko identifica esses efeitos como desrealização, virtualização e desqualificação.[337] Concomitantemente, a apologia a um espaço antropológico marcado pela profusão dos não-lugares é explorada por Marc Augé, que enfatiza o papel de "espaços através dos quais os indivíduos simplesmente se movimentam, (impondo) uma forma de comportamento naqueles que os usam que pode ser descrita como de tipo-máquina, reduzindo os indivíduos ao estatuto de operadores" (Benko, 1997:23). Alertando para o trabalho destes espaços no cinema contemporâneo, também Domènec Font salienta que, contrariando a ideia de residência estável, os não-lugares são espaços de trânsito "que se adequam à celeridade dos universos espaciais da pós-modernidade e da sociedade dromoscópica de Virilio" (1995: 318). Dispostos para o retratar de uma sociedade programada e sob os efeitos do desenvolvimento dos sistemas cibernéticos, este tipo de espaços interceptados pelo cinema evidencia a tensão entre a omnipotência das tecnologias e dos *mass-media* ao serviço de políticas globais hegemónicas. A ênfase nestes espaços de representação, associa-se ainda às demandas crescentes dos movimentos multiculturais e das minorias que geram uma espécie de estranheza e conflito entre as tendências homogeneizadoras de um sistema total e as políticas associadas à visibilidade da diferença. Absorvendo estas tensões, o cinema produz paisagens passíveis de redimir a vida de espaços que ao nível do imaginário

[337] Para o autor a desrealização corresponde à mobilidade, às redes, a um "contra-espaço", a virtualização é responsável pela ruptura, turvando a distinção entre o real virtual, e a desqualificação é aplicada a espaços com baixa especificidade. (Benko, 1997).

surgem como "destituídos das expressões simbólicas de identidade, relações e história" (Benko, 1997:23). A ênfase na representação da ideia de não-lugar como espaços de produção do capitalismo avançado revela-se por isso mais como estratégia de reprodução de espacialidades monológicas ao serviço de uma ideologia oficial do que como tentativa de compreensão das instâncias a partir das quais se processa a renegociação dos novos mundos da experiência de uma natureza artefactual. Neste sentido, a paisagem cinemática detem significado crucial para a compreensão da produção do espaço no mundo contemporâneo e para a definição do nosso modo de estar nesse mundo. Detenhamo-nos assim sobre a aproximação a este tipo de espaços que em grande medida são apresentados como articulação simbólica pela estética pós-moderna do sentido de desterritorialização do indivíduo. E isto como forma de clarificar a impropriedade da importação do conceito de não-lugar *tout court* para a compreensão da experiência da paisagem cinemática.

Marcadas pela velocidade e pelo transporte assim como pela acção das corporações económicas transnacionais e pelo consumismo, diversas formas de experiência encontram num conjunto significativo de paisagens cinemáticas o sinal dos "espaços libertos de história" (Benko, 1997), das espacialidades marcadas por um extremo funcionalismo e por um absoluto individualismo que a sociedade da informação alegadamente radicalizou. Lidas como sintoma de um elevado nível de alienação do ser humano em relação à ideia moderna de natureza, tais paisagens cinemáticas retratam uma espécie de perda do sentido relativamente ao fabrico do lugar existencial. Por isso elas objectivam um certo contexto de estranheza que define as relações entre o Eu e o Outro no momento presente. E é em torno deste conceito de estranheza que uma vez mais se definem as relações do sujeito com o mundo, de onde se reinventam as categorias de identidade, os sentidos de pertença e exclusão, e de onde se redesenham as estruturas internas das relações locais e globais. Remetendo para os novos sentidos de proximidade e distância que animam a interacção social e que nutrem a produção do espaço, inúmeras paisagens cinemáticas denotam hoje um fabrico espacial que em si mesmo articula a transformação das relações de proximidade e distância nas novas culturas do movimento e mobilidade. Reflectindo as diversas redes de inter-relações sociais que marcam a experiência do quotidiano, a representação cinemática da ideia de não lugar nutre-se do "conceito de estranheza" (Shields, 1992) como instrumento de

acentuação do carácter remoto dessas mesmas inter-relações. Subjacente às práticas de negociação da diferença, o conceito de estranheza estrutura a experiência contraditória da inter-acção social na sua articulação dos sentidos remoto e próximo de cada entidade interceptada. A sua pertinência para a compreensão do trabalho da paisagem no cinema contemporâneo é por isso significativa.

A individualização de paisagens em que se pretende acentuar o sentido de "estranheza" entre o ser humano e o ambiente físico, associa-se frequentemente à representação da ideia dos não-lugares, como espaços de trânsito e anonimato, espaços dificilmente habitáveis, espaços comodificados e de consumo em que as pessoas se movimentam sem de facto se encontrarem. É através desta figura, elevada a ícone espacial, que o cinema exprime parte significativa das tensões sociais que trespassam a produção do espaço e da natureza no mundo contemporâneo. É através dela que se endereça de forma subliminar o conflito entre proximidade e distanciação na comunidade social, como algo que é vivenciado e que satura os imaginários geográficos contemporâneos. A figura do "espaço como estranho" ou de um espaço estranhamente (des)humanizado, contrariamente à figura clássica do espaço como entidade próxima ou familiar, um espaço intimamente humanizado ainda que na sua alteridade e diferença, surge como retórica crucial das formas contemporâneas de representação de paisagem. É todo o sentido de um espaço mutante, parte humano e parte tecnologia, que se importa para as representações culturais de paisagem. Isto porque, "como uma corporização da diferença, o estranho representa a existência faltosa ou a verdade dúbia daquilo que não está espacialmente presente, daquilo que não pode ser verificado em primeira mão" (Shields, 1992:189). Trata-se portanto de redimir a presença do remoto pela paisagem, envolvendo-se a tensão entre proximidade e distanciação que caracteriza as complexas redes de inter-acção social na alta modernidade. O trabalho da paisagem cinemática desenvolve-se assim, e em grande medida, pela acção da ideia dos não-lugares, e pelo jogo com a presença e com a ausência como qualidades incontornáveis das políticas de reconhecimento e individuação. Enfatizando processos de inter-acção marcados pela experiência do envolvimento e da diferença, a evocação de localidades que configuram espaços de anonimato e um sentido de des-humanização do território, funcionam como meios de endereçar uma forma de relações sociais que irradia das políticas contemporâneas da vida urbana, concebidas como "forma de co-habitação entre

estranhos" (Young, 1990: 234). Neste sentido, a evocação de tais espaços forjados pela articulação dos lugares existenciais da vivência quotidiana e dos lugares ditos des-humanizados, elucida sobre os modos de reapropriação da paisagem na actualidade e sobre as rupturas e continuidades que caracterizam o universo corrente das representações culturais, imagens e alegorias.

Mas o mosaico dos diferentes espaços de que se nutrem as paisagens do cinema contemporâneo evidenciam a acção do "espaço diferencial" (Lefebvre, 1991), resultante da transição nos modos de produção que caracterizou a emergência do terceiro estádio de desenvolvimento do capitalismo. De facto, se a dependência mútua entre o espaço social e as relações de produção e reprodução faz com que a produção do espaço seja um processo inerentemente político, as paisagens cinemáticas configuram-se tanto como superfícies de negociação dos lugares totalizadores que operam conflitivamente no espaço global dos fluxos e da informação, como superfícies de negociação dos microlugares da experiência quotidiana de diferentes indivíduos e grupos. Assumindo-se que "o espaço está presente e implícito no próprio acto de criação e na existência" (Dear, 1997:52), aquilo que cada uma dessas superfícies endereça é efectivamente o sentido de que "o processo da vida está inextrincavelmente ligado à produção de diferentes espaços" (Dear, 1997:52) os quais se debatem com o desafio de um espaço global culturalmente saturado por referências dominantes que só em certa medida ameaçam esvaziar de significados as culturas locais. Assim, a paisagem cinemática complexifica-se pois se por um lado se abre para uma pluralidade de lugares que nas suas mais diversas manifestações constituem o mosaico-mundo, por outro lado evidencia a proliferação de um modelo de *pastiche* representacional que reúne referências de espaços múltiplos e desligados do contexto de produção. Nestes, a integração dos lugares do passado e da memória cultural, assim como a revalorização de lugares ordinários carregados de sentido inscritos em ambiências donde se desprende o sentido de alienação e estranheza, funciona como meio de enxertar os mitos fundacionalistas e as grandes narrativas modernas nas paisagens mediadoras e diferenciais da estética pós-moderna. A despeito de uma crescente afirmação de cinemas independentes produzidos nas mais diversas nacionalidades, este tipo de "espaços-simulacro" e cópias de um original que nunca existiu, proliferam no cinema

contemporâneo acompanhando os desenvolvimentos tecnológicos que marcam a evolução do médium nas últimas décadas.

A proliferação da ideia dos não-lugares e dos lugares *pastiche* no cinema deve ser compreendida no quadro geral da evolução da indústria cinemática e da construção dos espaços-simulacro para entretenimento. Acompanhando o declínio e subsequente actualização do sistema de estúdios às novas audiências modeladas pelos efeitos da penetração da televisão, do vídeo e das imagens computorizadas na prática quotidiana, a indústria cinemática foi integrando as novas técnicas de produção digital de filmes adaptando-se aos reptos de um público cada vez mais heterogéneo e com novos hábitos comunicacionais. Invadindo as salas de projecção que actualmente povoam as grandes superfícies comodificadas do consumo de massas assim como o ambiente doméstico através dos diversos sistemas de vídeo, o advento do "cinema electrónico" (Cook, 1996) configura a ampliação dos desafios da modelação e controlo da imagem para além dos limites da reprodução mecânica (Cook, 1996). As imagens geradas por computador objectivam o trabalho das tecnologias que possibilitam a criação de uma realidade "virtual" no domínio digital, permitindo a criação de imagens sem a intervenção da impressão fotográfica directa. Ao permitirem a criação de imagens trabalhadas digitalmente em partes discretas, tais formas de animação computorizada possibilitam a integração de cada plano gerado por desenho gráfico num filme, estruturado agora sobre um espaço ilusório tridimensional. Ao proporcionar a construção de um espaço diegético largamente independente de um único referencial ou de um referencial factual, a exploração da imagística de resolução digital e dos efeitos especiais accionou a proliferação da ideia de paisagem virtual. Instaura-se portanto a controversa ideia de emergência de um novo tipo de paisagens, num período marcado por uma "lógica paradoxal da imagem" (Virilio, 1995) associada aos efeitos da "resolução" da realidade pelas novas tecnologias e dos eventos televisionados sobre audiências cujos comportamentos perceptivos se encontram profundamente condicionados por esses mesmos efeitos. Aquilo que está em causa nesta "lógica paradoxal do videograma, do holograma ou da imagética digital" (Virilio, 1995:63) é de facto uma crise nas formas tradicionais de representação pública marcada pelo sentido de uma "presença paradoxal, pela tele-presença à distancia do objecto ou do ser que viabiliza a sua própria existência, aqui e agora" (Virilio, 1995:63). Mediatizados por esta tele-presença, paisagem e

sentido de lugar revestem-se dessa lógica paradoxal que envolve a presença em tempo real de cada objecto mediatizado pelas técnicas de alta resolução de imagens. A correspondência entre a realidade da imagem do objecto capturada pela câmara e a virtualidade da sua presença capturada em tempo real prende-se portanto com uma complexa alteração na realidade das lógicas de representação pública dos objectos e eventos que acompanha uma transformação na logística da imagem neste novo período da sua propagação pública e doméstica. Contaminado por esta nova logística da imagem, o cinema explora este sentido de presença paradoxal pela ênfase numa estética do sublime. Estribada na sublimação da ideia de artificialidade do espaços contemporâneos da acção humana, a estética pós-moderna em cinema não se recusa apenas a lamentar o progressivo distanciamento entre o ser humano e a natureza, mas tende antes a reforçá-lo pela conversão grotesca dos não-lugares e dos espaços-simulacro em paisagens emblemáticas do mundo neo-capitalista em que vivemos (Losilla, 1995). O que esta tendência estética evidencia não é tanto uma colectiva e revolucionária reinterpretação do espaço pela exaltação de um sublime tecnológico, antes, ela testemunha a instrumentalização da imagem ao serviço dos interesses sociais, industriais e tecnológicos do sistema global. Suplantadas a "*realidade* da lógica formal da representação pictórica tradicional (da Idade da pintura e gravura) e a *actualidade* da lógica dialéctica que governou a representação fotográfica e cinemática" (Virilio, 1995:63), a virtualidade da lógica paradoxal da imagem digital e a automatização da percepção que lhe está associada contaminam o evento fílmico e os processos a montante e a jusante da produção cinemática. E se é em grande medida através deste médium que hoje apreendemos o real e que perspectivamos e tentamos dar sentido ao ambiente em que vivemos, é também através dele que articulamos elementos de uma memória visual distante que enxertamos na produção dos lugares legítimos de acção. É ainda pela acção de um conjunto infinito de próteses e de máquinas especializadas na potenciação da visão com as quais lidamos no dia-a-dia, que desenvolvemos uma percepção sintética do mundo e desse mosaico hologramático de lugares que o constituem. Em certpo sentido exponenciando uma visão sintética da realidade e a automatização da percepção, essa maquina de visão artificial aperfeiçoada pelas novas tecnologias da imagística digital induz à relativa fusão/confusão do factual e do virtual sobrepondo o "efeito realidade" ao próprio princípio de realidade (Virilio, 1995).

Turvado por este efeito realidade, muito do "cinema pós-clássico" (Losilla, 1995) rende tributo à ideia de espaços artificiais celebrada pela estética pós-moderna, tornando menos transparente a teia de relações que liga ser humano e ambiente físico e as disposições ideológicas que accionam o domínio presente da acção humana pelo ubíquo sistema electrónico de imagens dentro do qual nos movimentamos. E isto é particularmente significativo no que respeita à paisagem cinemática. Nesta, evidencia-se a passagem de um trabalho da paisagem marcado pelo exacerbar de imagens territoriais que enfatizam uma total harmonia entre o ser humano e o ambiente e que funcionam como modo de fixar posições identitárias e sociais, para um trabalho da paisagem marcado pelo exacerbar de imagens territoriais que enfatizam o sentido de desorientação e de perda das coordenadas espaciais da existência. Estas últimas funcionam, por seu turno, como meio de exacerbar sentimentos apocalíticos de perda de uma natureza primordial num período pós-colonial em que se re-equacionam as fronteiras identitárias e as categorias sociais herdadas. Tal mudança no trabalho da paisagem parece associar-se a uma alteração no tratamento do espaço que foi ocorrendo com o evoluir das diversas cinematografias e que objectiva a passagem das paisagens cinemáticas que retratam a harmonia classicista do ser humano com uma realidade que lhe é exterior (a ideia do retratar dos "espaços naturais" da experiência humana), para a rearticulação das barreiras entre natureza e artifício e o retratar dos espaços artefactuais da experiência. Neste sentido, a ideia de "espaços artificiais" proposta por autores como Losilla (1995) deve ser revista. Para si, a função dos "espaços artificiais" no cinema e a sua codificação estritamente expressiva, associam-se ao retratar da distância entre o ser humano e os objectos, sendo o próprio espaço perspectivado como objecto em si mesmo. A organização coerente destes "espaços artificiais" como universos autónomos desligados da realidade exterior e estruturados segundo os valores impostos desde o epicentro da *mise en scène* de cada filme, remete, segundo o autor, para uma harmonia interna estruturada frequentemente por espaços de confinamento donde se vislumbram janelas de significação simbólica para os universos das fantasias elementares que os animam. A ruptura com os espaços harmónicos da cinematografia clássica, argumenta, introduz assim o sentido do espaço artificial ou artificializado, pelo que as paisagens do cinema pós-clássico revelam a massa e o volume dos cenários artificias como factor desestabilizador da experiência fílmica. Salientando ainda que nem mesmo a mudança

do "espaço artificial" dos estúdios para localidades factuais e para interiores reais pôde travar o processo irreversível de expulsão da figura humana dos seus próprios territórios, Losilla enfatiza esta ideia de espaços voltados sobre si mesmos como característica do cinema moderno. Neste sentido, o autor alude que os terrenos desertos e os compartimentos isolados explorados pelo cinema moderno indiciava já a crescente falta de solidariedade entre o ser humano e o ambiente artificial que ia criando em seu redor. Aquilo que falha à interpretação de Losilla não é só a compreensão do trabalho de paisagem nestes filmes, mas também a compreensão daquilo que se passa para além do ecrã, na relação que se estabelece entre os sujeitos implicados na experiência fílmica e com base na qual se processa a construção do lugar fílmico.

A emergência da ideia dos não-lugares cinemáticos e da ideia de espaços artificiais do cinema, além de serem em si mesmas um logro de interpretação das condições mesmas da actividade generativa do espaço que o cinema propicia, revelam uma total insensibilidade relativamente às questões que se agitam em torno da experiência da paisagem cinemática. Ao denunciarem que o cinema indiciava lapidarmente o primado de um trabalho de paisagem implicado na tarefa de retratar um ambiente mecânico e desumanizado como metáfora do triunfo da tecnologia, os defensores do não-lugares não se encontravam implicados com o desmontra do princípio constitutivo da ideia de paisagem que contaminava o cinema desde a sua emergência. Antes, estes reclamavam o seu poder cultural. A interpretação do recurso a espaços paralelamente realistas e abstractos como modo de endereçar a profusão da ideia de espaços artificiais (territórios hostis à figura humana) é disso prova. A paisagem cinemática configura-se assim e de forma recorrente, como frente através da qual se esgrimem poderosas batalhas culturais, batalhas culturais que se articulam em torno das políticas de representação da natureza, espaço e lugar. Assim, se perspectivada como resposta a um profundo sentido de alienação do ser humano em relação ao "ambiente natural", a paisagem cinemática configura as tensões que grassam nas consciência humana e cuja reconciliação o cinema pós-moderno não conseguiu resolver. É que o alegado sentido de deslocalização que contamina a experiência contemporânea, a ideia de um movimento permanente de projecção do indivíduo dos "seus próprios territórios" ou dos "territórios por ele criados", se se afigura-se como tema crucial na cinematografia de hoje é mais pela acção das comunidades da diferença implicadas com a revisão dos fundamentos

mesmos da ideia de território de pertença do que pela acção de um sentido ilusório de desorientação perspectivado como efeito de uma produção capitalista do espaço. Como resultado das suas políticas culturais, os espaços generativos incubados pelo cinema contemporâneo detonam a ideia de espaços artificias associados a uma estética pós-moderna, ultrapassando a tentativa de evocar a distância que separa personagens formas materiais.

Ao salientar que nesses "espaços artificias" os personagens ocupam lugares que lhes são completamente estranhos como se isto fosse absolutamente natural (1995:243), Losilla intercepta tangencialmente uma questão central para a compreensão do trabalho da paisagem no cinema contemporâneo; a aparente esquizofrenia que se desprende do tratamento do espaço em muitos filmes. Uma esquizofrenia que parece tender para a sua auto-destruição em direcção à resolução das tensões inerentes ao sentido de cada lugar, ocultada pela desintegração formal do conjunto dos elementos espácio-temporais. Irradiando um sentido de não-pertença dos personagens em relação ao ambiente físico, a experiência da paisagem cinemática estrutura-se sobre o movimento de desintegração e desrealização do espaço (como do tempo) num momento em que se opera a sua revisão enquanto categorias fixas e homogéneas de organização da experiência.

A deslocação das representações de espaço para a construção do lugar fílmico desenvolve-se, neste quadro, tendo em conta a acção dos espaços forjados digitalmente, dos seus novos códigos e das práticas que em seu torno se organizam. A alteração dos ritmos espácio-temporais pelas práticas sociais decorrentes desta nova fase tecnológica é por isso vertida na paisagem cinemática de variadíssimas formas. E se, tais paisagens denunciam o sentido da produção de um hiper-espaço pós-moderno e respectivo aparato de acesso, reflectindo um ambiente construído enquanto "condensação brutal das relações sociais" (Lefebvre, 1991:227), o seu retrabalhar para a construção do lugar fílmico contraria a acção do cinema como médium que potencia a emersão nesse espaço abstracto das redes de comunicação digital exponenciando a disjunção entre a verdade da experiência e o lugar em que ela ocorre. Deste modo, a complexificação pela tecnologia das coordenadas estruturais da experiência vivenciada é redimida pelo trabalho da paisagem cinemática na sua busca de novos mitos e de alegorias que respondam à conceptualização e às dificuldades de acesso a outras coordenadas. Aquilo que está em causa é pois o declinar da ideia de que se transcenderam as capacidades do

próprio corpo humano individual de se localizar a si mesmo e de organizar perceptivamente o ambiente físico, como de procurar novos meios de mapear cognitivamente o Eu e o Outro num mundo sempre em reconfiguração.

Revitalizando imaginários geográficos de diferentes períodos, a paisagem é tradicionalmente encarada como símbolo da disjunção entre corpo individual e ambiente natural, evidenciando um dilema que é "a incapacidade das nossas mentes, pelo menos no presente, de mapear as grandes redes multinacionais e descentralizadas de comunicação global em que nos encontramos imersos como sujeitos individuais" (Jameson, 1991:44). E é através da paisagem cinemática que, em grande medida, confrontamos hoje os segredos das estruturas espaciais do passado, recodificando-as e contrapondo-lhes as mais diversas configurações que emergem da experiência do espaço virtual e hiper-moderno, o espaço da megapólis, da cibernética e da circulação planetária. Por isso, a perspectiva da experiência é central para a compreensão da transformação do trabalho da paisagem pelo cinema.

A resposta estética do cinema à experiência dos espaços generativos como dimensão actuante do trabalho da paisagem afirma-se pela proliferação de múltiplos estilos de realização, estilos que, de uma maneira ou de outra, evidenciam a fertilização com as produções televisivas assim como o aumento das co-produções. Mas ela afirma-se igualmente pela exploração da liberdade criativa de inúmeros autores de um cinema mais independente dos circuitos comerciais de produção, nomeadamente pelo desenvolvimento do cinema como arte ou de diversos tipos de cinema artesanal das mais variadas proveniências, que vão configurando uma complexa hibridação de géneros cinemáticos (ex. neo-policial, neo-melodrama). As diversas formas através das quais se exprime hoje a linguagem fílmica e de que se nutre retroactivamente a criação dos espaços saturados da estética pós-moderna vêem-se trespassadas por dois movimentos que colidem e que são responsáveis pela natureza plural das suas manifestações. Por um lado o poder hegemónico do grande capital e das forças universalizantes da sociedade de fluxos que comanda o sistema global. Por outro lado, as forças culturais de resistência a esse mesmo poder responsáveis pela emergência das novas políticas de lugar e que proclamam uma reapropriação do corpo individual do sujeito em associação com a reapropriação dos espaços da experiência. É do movimento de co-existência destas forças tanto como da "anarquia criativa dos espaços capitalistas"

(Dear, 1997:60) que se nutrem as paisagens da cinematografia contemporânea na sua versão mais comercial ou naquelas versões que confirmam as políticas dos "contra-espaços" (Dear, 1997) e o trabalho de grupos culturais implicados nas batalhas contra os grandes blocos de poder e na de defesa da diferença. Endereçando as coordenadas de estruturação de um hiper-espaço pós-moderno, as opções estéticas destes grupos funcionam como modos de questionar as lógicas correntes de organização do ambiente físico evidenciando as obscuras articulações do poder local e global num momento em que a experiência tende a ser perspectivada como ocorrendo cada vez mais através "da distanciação (isolamento, objectificação) que nos permite assumir um ponto de vista sobre o meio" (Dear, 1997:66). Anunciando-se como verdadeiro *locus* de poder, as obras destes autores evidenciam a crise genérica do capitalismo, e as suas abordagens ao espaço posicionam o ambiente físico bem para além de um resultado não-mediado dos actuais modos de produção.

A individualização de blocos espácio-temporais passíveis de dar conta da experiência de paisagem associa-se, neste quadro, à proliferação cinemática da ideia dos não-lugares e dos espaços-simulacro, tanto como à afirmação dos "contra-espaços", perspectivados como observatórios de indagação das actuais práticas de "espacialidade existencial" (Soja, 1989). Daqui se vislumbra claramente o modo como a diferença se processa e se inscreve em lugares particulares indagando-se a cultura e a acção humanas como factores cruciais na produção e reprodução das inter-relações espaciais. Não obstante a dispersão cronotópica que configura as múltiplas manifestações da linguagem cinemática que dão voz ao quadro de fragmentação pós-moderna e aos seus também múltiplos textos de lugar, a individualização de um cronotope artístico cinemático representativo das condições da experiência de paisagem surge inevitavelmente associada ao pulsar desses espaços saturados onde ocorre o estranhamento e a diferença e onde a acção dos contra-espaços oferece uma visão reconstituída da distribuição dos micro-poderes situados nos interstícios das estruturas de poder formal. Funcionando como superfícies de representação que articulam estas mesmas estruturas, as paisagens do cinema contemporâneo testemunham eloquentemente o fenómeno de corrupção que trespassa o tratamento cultural das imagens de lugar assim como o movimento generativo do espaço cinemático.

5.4.2. O cronotope dos contra-espaços e a heteroglossia da paisagem

Funcionando como uma espécie de síntese das representações culturais de natureza, lugar e espaço, a figuração da paisagem no cinema português contemporâneo testemunha a incorporação dos elementos de uma cultura visual mais lata que foi sendo decantada pelos diversos médiuns e retrabalhada pelo universo das representações. No caso do "cinema português", a "remoção" do território do seu universo factual com vista à sua figuração cinemática e a eleição da paisagem como universo de significação parecem configurar ainda e em muitos casos um profundo movimento de introspecção em torno de um processo de conversão do "corpo da Terra" em imagens. Abordada por diversos realizadores como uma espécie de sintoma de petrificação desse mesmo processo, a paisagem cinemática configura o espaço de representação onde se realiza o ritual de aproximação crítica à ideia de um ambiente nativo ou, posto de outro modo, onde se opera a revisitação aos membros sobreviventes daquele corpo enquanto excrescência conflitiva e libidinal dos territórios político-culturais modernos. A teia de sons e imagens em torno da qual se organiza a representação da paisagem na cinematografia portuguesa contemporânea impossibilita a definição de uma tipologia única de paisagem, numa filmografia que, a despeito da fragilidade e precariedade das condições de produção, permite estabelecer um laço estrutural e de permanência entre cinema e o corpo de um território. De facto, o desenvolvimento de uma categoria de "configuração portuguesa da modernidade cinematográfica" (Lemière, 1999) por realizadores como Manoel de Oliveira que nas décadas de 1970 e 1980 aprofundaram o carácter eventual e sequencial de um "cinema nacional", permitiu estabilizar um cronotope artístico cinemático objectivado sobre a reformulação da paisagem cinemática. Reinventados como dois fenómenos da mesma natureza, cinema e nação (Frodon, 1998) interpenetram-se através do cronotope dos territórios vagos, lapidarmente incrustado no universo inquietante da "arte-verdade" (Badiou, 1994) em que se agitam os diversos exemplares fílmicos da modernidade cinematográfica portuguesa que o cinema actual vai plasmando. A entrada em acção deste cronotope testemunhou a configuração de um novo imaginário geográfico cerzido sobre uma espécie de "vida anterior" de um território perspectivado como parte integrante de um processo introspectivo, através do qual se procedeu à acomodação da profunda crise

cultural vivenciada colectivamente no período pós-revolucionário. Num triplo movimento de invenção artística, resistência à normalização industrial e interrogação sobre a questão nacional portuguesa (Lévy, 1995), realizadores como Paulo Rocha, que operacionalizaram a configuração portuguesa da modernidade cinematográfica, foram suplantando a herança humanista do retrato do território propondo uma confrontação dialogante das imagens perspectivadas como entidades enigmáticas em que seres distantes buscam sentido num contínuo refluxo de significação. É através destas entidades, endereçadas como sujeito mais do que como motivo, que se confronta a natureza conflitiva dos espectros culturais do passado, e é nos efeitos da sua carga figurativa que se buscam os sinais do tempo, os quais denunciam a função idealizante das imagens.

A herança de um sentido conflitivo das imagens de território é bem patente em inúmeros exemplares fílmicos do cinema português contemporâneo, traduzindo-se pela acção da paisagem cinemática e por uma complexa iconografia que constitui o aparato figurativo de cada filme. É através dela que o espectador confronta o seu próprio mundo de representações e é pelo trabalho de uma "paisagem-sujeito", uma paisagem especulativa e dialógica, que o território figurado se assume como elemento actuante das narrativas. Como "documento cenográfico auto-contemplativo" (Natali, 1996), a paisagem retorna ao mundo por meio das imagens, desta vez como entidade dialogante cujos elos identificatórios emancipam a auto-definição do espaço como "fundo" da acção humana com força participante e com poder mediatório no conjunto da experiência individual e colectiva. A espacialidade imanente que emerge do cinema que na última década objectiva o carácter da paisagem enquanto mecanismo de figuração sugere diversas pistas para exploração das relações entre o corpo físico do espaço e a sua representação na cinematografia portuguesa. A intrusão progressiva do cronotope dos territórios-vagos num cinema que insiste num carácter independente das produções, potenciou a emancipação da paisagem especulativa como elemento crucial do cinema português, um cinema-evento que se suspende e recomeça em cada filme (Melo, 1993: 7) encontrando a sua singularidade na autonomia de cada obra.

Resultando em grande medida do trabalho de um conjunto de realizadores cuja atitude moral radica na autonomia absoluta dos seus trabalhos e no desejo de fazer sem concessões aquilo em que acreditam (Botelho, 2005), o cinema português

contemporâneo configura a expressão do cinema "de um pedaço do mundo, de uma "finisterra", de uma periferia, ou de um outro centro, excêntrico (da Europa) e circundante (das ruínas da memória do Império português)" (Lemière, 1999:13). Encontrando em autores como Manoel de Oliveira ou António Reis referências fundadoras incontornáveis (Botelho, 2005), as configurações contemporâneas deste cinema cujas condições de existência potenciam o carácter eventual, estabelecem uma topografia dos eventos que incorpora os segmentos de uma trajectória histórica colectiva. Mas a alteração das representações geo-psíquicas testemunhada pela estabilização do cronotope dos territórios vagos parece ter-se consolidado tendo em conta a absorção da ideia de uma trajectória histórica fractal, em que as dimensões relacionais e inter-subjectivas do ser no espaço são interceptadas pelos inúmeros percursos biográficos que nidificaram nos maciços narrativos da história total. Os esforços de construção pelo cinema de uma imagística passível de responder à incorporação da história residual e de encontrar novos sentidos para o nosso lugar imaginário nessa história não dispensam pois o estabelecimento de parâmetros espaciais passíveis de localizar os indivíduos e os movimentos ou trajectórias. Fornecendo a medida da situação geopsíquica frente às novas formas e às formas em transformação da habitação íntima do espaço num mundo global e complexamente tecnologizado, a paisagem cinemática opera um remapeamento cultural do espaço tendo em conta o arquivo de imagens que constitui o "historicismo espacializado" (Soja, 1996) de que somos herdeiros. Decorrente em grande medida da afirmação das culturas do movimento e da viagem que no mundo contemporâneo forçam a revisão das categorias identitárias, o remapeamento cultural do espaço operado pelo cinema português contemporâneo abre-se às redes dos circuitos etnoculturais e à experiência biocultural do nomadismo. Neste quadro, a mobilização de mundos pelas práticas cartográficas ou de mapeamento do espaço incrustadas nos modos correntes de fazer cinema interceptam os inúmeros movimentos de (des)localização e o sentido de escavação arqueológica ou de exploração da história da cultura ambiental plasmados em cada obra. As diferentes configurações assumidas pelo trabalho da paisagem nas obras de diversos autores do cinema português contemporâneo inscrevem-se portanto no quadro de um remapeamento cultural que implica a "negociação da viagem metafórica" (Haraway, 1996) assim como a acomodação de uma história residual do território pelo cinema. É

através destas paisagens, superfícies saturadas por histórias e identidades híbridas, que se afirma o cronotope dos contra-espaços na cinematografia actual. Indagando a matriz cartográfica generativa que define o Eu como sujeito autoral exterior à cultura ou grupo que representa e que foi indexada pelo cinema, o cronotope dos contra-espaços emerge pela mobilização de práticas inter-subjectivas de mapeamento do espaço que objectivam a geografia das situações vivenciadas e das politicas culturais inerentes às múltiplas formas de experiência que caracterizam a rede global e a sociedade de fluxos. Nestas práticas, a voz do sujeito-autor é frequentemente imperceptível, encontrando-se entretecida nas vozes dos personagens e do Outro interpelado pela câmara. A mobilização da paisagem pelo cinema contemporâneo incorpora pois, uma polifonia de vozes que se opera desde o interior de um espaço performativo que o espectador emotivamente activa num duplo movimento de absorção e de actualização do território. Ainda que controverso, este esforço de libertação dos personagens e do território do controlo directo do realizador encontra-se intrinsecamente associado às formas de representação da paisagem e à entrada em acção de um bloco espácio-temporal "inacabado", de um cronotope que apenas se concretiza pela acção dos personagens no mundo que habitam. Neste sentido, o cronotope dos contra-espaços testemunha a impossibilidade de redução dos múltiplos mundos da existência ao mundo individual do realizador, encontrando a sua razão de ser no processo inacabado de construção dos mundo ficcionais dentro e fora de cada obra. Fazendo justiça à vida da paisagem factual, as paisagens cinemáticas incorporam uma diversidade de linguagens e vozes, rendendo-se território e personagens ao diálogo interminável que os anima. É como se a paisagem se visse agora revestida de uma individualidade própria que se impõe integralmente como entidade viva dos universos postos em acção. Aquilo que se propõe, é portanto o aprofundar de um nível diferente de encontro com o território através do cinema. Mais do que criar uma superfície aparentemente objectiva através de uma paisagem alicerçada sobre a voz autoral do realizador, uma voz totalitária que produz um efeito unificado sobre o espectador, o cinema português contemporâneo parece desenvolver-se em muitos casos preso à obstinação de produzir filmes que permitam o trabalho de vozes múltiplas relativamente independentes do controlo monológico da ideologia do autor. Este esforço de enfraquecimento do discurso autoral no cinema decorrente da necessidade de dar conta da polifonia da vida humana e não humana que se agita em

cada filme, associa-se portanto à libertação das visões subjectivas inerentes à organização formal de cada obra. Endereçando o mundo como colectividade de sujeitos que são em essência sociais e não individuais (Emerson, 1997), aquilo que se propõe em muitos casos é uma visão compreensiva dos factos abordados em cada obra, enfatizando-se a multitude de centros em torno dos quais a experiência se organiza e assumindo-se a individualidade das linguagens que se interceptam e a autoridade das vozes que articulam o encontro entre diferentes entidades. Neste quadro, o cinema participa na arquitectura de uma psico-geografia social que se estrutura com base em diversas formas de cartografia emocional as quais por seu turno, providenciam o desenho dos imaginários espaciais de cada obra. Ao pôr em acção blocos espácio-temporais "inacabados" através de paisagens que configuram o espaço vivenciado e o lugar habitado do sujeito como forma de confrontação com a presença inalienável do território, o cronotope dos contra-espaços supera o próprio impulso cartográfico a que se associam as politicas de lugar na cultura moderna. De facto, mais do que propor trajectórias que definam os contornos essenciais do sujeito e das formas de organização social, cada filme afirma-se através de um certo nível de emancipação relativamente ao impulso cartográfico autoral, perspectivado na cultura ocidental como meio de definição de um espaço político absoluto assim como do lugar monológico do sujeito autoral. A reconfiguração do imaginário espacial através deste cronotope artístico cinemático desenvolve-se por isso no sentido de pôr em acção blocos espácio-temporais que suplantem as políticas dos blocos espácio-temporais dominantes na actualidade, desafiando as tentativas de manipulação das audiências através de práticas geopsíquicas que têm subjacente ideais de pureza ideológica e a consagração unitária das representações do mundo.

Forjado num momento em que a erosão do Estado-nação, das economias nacionais e das identidades culturais nacionais levantam complexos desafios no que respeita à mobilização das políticas de lugar, diversos exemplares do cinema português tentam dar sentido a um mundo destituído de *vantage points* estáveis, "um mundo em que observadores e observado se encontram num imparável, fluido e interactivo movimento" (Gregory, 1994:403). E é precisamente pela mobilização deste novo circuito de posicionalidades que o cinema confronta as audiências. Centrado nas implicações da despossessão dos territórios, assim como nos percursos de reocupação e

territorialização do período pós-colonial, o cinema intercepta o contínuo jogo da história a que as identidades culturais são sujeitas. Por isso, o trabalho do cronotope dos contra-espaços reenvia-nos constantemente para a complexidade das ligações interculturais encerradas na prática de cada imagem. Trata-se, de uma maneira ou de outra, de lançar o espectador no turbilhão de referências que servem hoje como modo de ancoragem de identidades num espaço produzido de forma dissonante mas nunca descorporizado. Neste espaço, em que se reconstroem as "identidades de ancoragem" (Augé, 1993) sob as condições de (des)localização da sobre-modernidade, "(a) fronteira dissolveu-se e expandiu-se por forma a cobrir as terras que antes separava, de tal modo que toda a terra é hoje terra de fronteira" (Taussig, 1993:249). Trata-se portanto de testemunhar cinematicamente este encontro do ser humano com a terra tornada agora um todo-fronteira em que o corpo da paisagem luta por nova expressão para além das lógicas parciais dos planeadores e dos seus espaços fracturados que efectivam a manutenção do domínio e do controlo total da produção do espaço, uma lógica que irradia dos grandes centros metropolitanos para as periferias do sistema global. Mais do que retratar uma geografia compósita em que a paisagem configura pontos de um itinerário cerzido com base na revisitação dos lugares do mito e da memória local mapeados de acordo com o ponto de vista autoral, aquilo que o cinema realiza é a (des)localização das imagens de território através de uma outra discursividade geográfica, a dos contra-espaços, em que blocos espácio-temporias crus se expõem como numa mesa anatómica para um ritual de dissecação que se vai desenvolvendo com o decorrer de cada evento fílmico. E se a própria substância material das localidades expostas parece não respeitar o dentro ou o fora de campo, de igual modo o seu princípio e fim são continuamente obliterados. É através destas paisagens que se vislumbram os complexos processos identitários que na actualidade se vêm continuamente questionados, reconstruídos, retrabalhados, num esforço permanente de negociação da diferença em que o assumir de posições e a demarcação de lugares tem mais a ver com capacidade de deslocação do que com a identificação absoluta de territórios de inclusão. Denotando as políticas de reconhecimento que se desprendem das práticas dos diferentes grupos que sobre a terra tornada corpo-fronteira lutam pela sua experiência de alteridade, diversos exemplares fílmicos do cinema português contemporâneo buscam no trabalho da paisagem o modo de integrar a própria "desorientação do Ocidentalismo" (Gregory, 1994). A tentativa de

superação de um impulso cartográfico monológico acompanhando o esforço de diluição de uma voz autoral totalizante associam-se assim à tentativa de accionar através de cada obra o milagre dialógico de uma vida conjunta em que a dissociação entre "a experiência estruturada e a experiência vivenciada foram transcodificadas numa radicalmente nova relação entre espaço e lugar" (Gregory, 1993: 273). Este é aliás o efeito do cronotope dos contra-espaços, um efeito que parece ter subjacente a tentativa de desintegração da imposição de uma ordem hegemónica, masculinista e eurocêntrica, sobre as estruturas espaciais e respectiva representação. Contrariando os efeitos do espaço estruturado enquanto totalidade que opera pela configuração e hierarquização das alteridades naturalizadas no decorrer da sua própria produção (Natter e Jones, 1997), o cronotope dos contra-espaços opera no sentido de inviabilizar o trabalho daquele espaço perspectivado como construção cultural que reproduz e perpetua a manutenção das modernas fronteiras espaciais e identitárias. Baseadas numa ordenação de alteridades, tais circunscrições constituídas socialmente proporcionam um ponto de incepção em torno do qual umas e outras se estruturam. Funcionando como subterfúgio para a "construção de uma "origem" da alteridade" (Natter e Jones, 1997: 150), que na falta de uma fundação apriorística são colocadas em lugar determinado como inscrições performativas do princípio de ordenação da diferença, tais fronteiras disciplinam a severa materialidade do espaço, manifestando paralelamente o seu poder enquanto sistema de representação ou objecto/sinal socialmente produzido (Natter e Jones, 1997). Deslocando ou subvertendo tal ponto de incepção, este cronotope activa um processo de indagação em torno das ideias de ""centro" e "periferia" usadas como princípio organizador no espaço estruturado (Natter e Jones, 1997:150) donde emana o poder do centro que "por um lado, periferaliza a alteridade e, por outro lado, incorpora traços dessa periferia de que é constitutivamente construído" (Natter e Jones, 1997:151). Trata-se portanto em muitos casos, e como veremos, de purgar o espaço dos elementos hegemónicos que tradicionalmente configuram as suas representações, removendo a paisagem dos seus contextos míticos em que os lugares funcionam como referências garantidas que servem de ancoragem a identidades estabilizadas artificialmente.

5.4.3. Geografias de sutura e políticas de estranhamento

Denunciando cabalmente o trabalho do cronotope dos contra-espaços, o filme *Casa da Lava* (1994), do realizador Pedro Costa, proporciona um meio de pensar a paisagem tendo em conta as políticas de estranhamento que operam na construção do sentido de lugar. Veiculando as pulsões do Outro excluídas do sistema convencional de representações espaciais, o filme enfatiza os momentos oposicionais que configuram a estruturação do "sistema objecto/signo" (Natter e Jones, 1997) subjacente à produção de imagens na cultura ocidental. Disposta como instrumento de vozes transgressivas e de contestação que trespassam silenciosamente os sistemas formais de representação do espaço, a paisagem cinemática desmonta os alinhamentos entre espaço e identidade que caracterizam toda uma tradição de geografia total, fracturando o mapeamento cultural do espaço de que somos herdeiros. A configuração da paisagem com o recurso ao cronotope dos contra-espaços enuncia-se no filme através de uma abordagem crua e comprometida ao próprio corpo do território, uma abordagem em que a câmara parece unicamente preocupada com a revelação da matéria que constitui esse corpo. As sucessivas escavações pela câmara da matéria de um corpo-terra-fronteira configuram um modo muito próprio de interceptar a paisagem, uma paisagem que é paralelamente motivo iconográfico e sujeito de representação. É desse motivo, tornado paulatinamente sujeito central de representação, que se desprende um sentido de mineralização dos territórios onde se desenvolve a acção humana, um sentido que remete para o questionar da produção hegemónica de identidades no espaço e através do espaço. Aquilo de que parece tratar-se de antemão é de uma espécie de pacto ou comprometimento entre a câmara e o território, um e o outro definindo uma parálise cosmológica em torno da qual se organiza a acção. Como forma de objectivar um ambiente radicalmente heterogéneo cuja integridade identitária se presta a escavação, a voz da paisagem no filme desprende-se do enlevo visual que as filmagens *in loco* proporcionam. Desde logo, o carácter emblemático das sequências de abertura situam a dimensão especulativa da experiênica de paisagem como elemento crucial da obra. Constituindo uma espécie de *establishing shot* do filme, os excertos de um documentário científico de Orlando Ribeiro, realizado aquando a erupção do vulcão da Ilha do Fogo em Cabo Verde funcionam como meio de definição simbólica do lugar legítimo de acção. Como

resposta convencional ao efeito deslocalizador e desestabilizador proporcionado por cada filme, o *establishing shot* insere o espectador no lugar legítimo da acção, proporcionando uma reacção psicogeográfica de estabilização e localização e combatendo os efeitos de resistência à possibilidade de um fragmento fílmico representar a realidade total. Neste caso, o recurso às imagens do geógrafo reveste-se de sentido ambíguo, pois, por um lado, agudiza o efeito realidade numa acção puramente ficcional e, por outro lado, enfatiza o clima quase místico do lugar legítimo da acção[338] em grande medida turvando os efeitos estabilizadores do *establishing shot*. O significado crucial destes planos emblemáticos associa-se pois a um efeito desestabilizador que se busca nas imagens de território, contrariando-se assim o efeito estabilizador convencionalmente associado ao trabalho da paisagem nos filmes. De facto, a fertilização do conteúdo pictórico do filme com as imagens geofísicas de Ribeiro anuncia o conteúdo latente de uma iconografia da paisagem que aqui se vê redimensionada. Pictoricamente, a exploração da cor define desde logo o universo simbólico da obra, partindo-se de uma superfície visual negra onde se pode discernir um veio de materiais incandescentes em fluxo cruzando transversalmente o ecrã. Este plano inaugura um conjunto de imagens marcadas pelo jogo cromático; diversas tonalidades de vermelho sobre um fundo preto anunciam o centro da erupção. Vivificando progressivamente a superfície negra, o facho de luz vai sendo reenquadrando e centrado nos planos seguintes apresentando-se ao espectador as entranhas da terra em fusão. Depois é outro plano que nos fornece o perfil do território, desvelando-se uma encosta rochosa que o olhar da câmara cruza para encontrar de um outro lado a luz, sobre a mesma terra, uma luz tão intensamente branca que quase não permite reconhecer esse outro lado da encosta e os seus contornos. Retratado sob o efeito dos vapores sulfurosos da explosão, o perfil descarnado da terra descobre-se lentamente e os cinzentos vão

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

progressivamente substituindo o negro da superfície de representação. Dois planos fixos sintetizam enfim uma particular semiótica das imagens que se desprende destas sequências; o enquadramento silencioso de uma ferida incandescente entre duas vertentes de um corpo terra e o enquadramento de um cone vulcânico enquanto protuberância magistral desse mesmo corpo, imagem musicada em que se enxerta o primeiro som do filme.

O contacto com a explosão brutal do organismo-terra pela exposição de uma bolsa com os seus fluidos incandescentes antecipa a simultaneidade da figura e fundo, do feminino e do masculino, como elementos constitutivos do carácter dialógico do cronotope dos contra-espaços. Tal cronotope particular define-se no filme por este modo específico em que a sequencialização dos eventos é deformada pelas imagens científicas do território, sequencialização em que a segmentação e espacialização dos eventos nunca é independente da interpretação do espectador, o sujeito autoral de ecrã. Destes planos de território passa-se inadvertidamente para uma outra sequência de imagens, planos fixos de figuras humanas inaugurados pelo enquadramento de uma cabeça, ou pelo seu verso, centrado num plano em escala desmesurada. E aqui somos confrontados com o efeito de facialização do *close up*. Esta superfície de representação posiciona-nos perante um maciço emaranhado de cabelos crespos de criança inscrito na imagem como um sol estremunhado e inviolável em que do centro negro encabado num pescoço-tronco irradiam para todas as direcções, fios dourados de luz. E se a labareda inicial cede lugar a este verso de um rosto afagado pelas mãos irrequietas da criança é também o verso de outras mãos, cruzadas sobre si mesmas, que o plano seguinte nos desvela. Terminação imperturbável de uns braços nus resignadamente recolhidos no verso desse outro corpo (humano) disposto verticalmente no plano da imagem, é sob as mãos que o movimento do vento agita o plano, animando o tecido fino das vestes brancas riscadas de negro daquela figura estatuária disposta em fundo inerte e pedregoso. Descoberta a sua frente/reverso no plano seguinte, a figura dá lugar a um conjunto de outras imagens femininas que se vão desvelando plano após plano, fixamente no ecrã. A relação fotográfica que se estabelece entre figura e fundo é discernida lapidarmente pela abordagem obsessiva aos planos-retrato de pessoas e território como elemento decisivo da dimensão dialogante da obra. Configurando um aspecto crucial da poética do autor, as imagens das figuras humanas com o olhar preso ao fenómeno de sublevação da terra

revertem para uma cristalização ocular do medo e para o sentido íntimo das pulsões humanas de resignação. Objectivando uma progressiva intrusão no campo das representações culturais, estes planos-retrato remetem para um sem-número de imagens culturais subjacentes ao aparato figurativo do filme que se estabelece incisivamente em torno das personagens retratadas. A carga estética destas imagens revela os elos identificatórios com o espaço da acção, elos quase hipnóticos, cuja combinação contribui para a afirmação da paisagem como criatura enigmática do filme. Marcando a entrada em acção de um campo de representação e respectivo referencial, estes retratos de figura humana acordam um naturalismo pagão que com o tempo foi indexado pelos referenciais pictóricos religiosos e pela arte ocidental. Trata-se, portanto, de um acordar de toda uma história da representação da figura humana através destes planos-retrato. Derivado dos antigos costumes pagãos que foram reapropriados pela Igreja, o retrato individual foi-se produzindo na cultura ocidental, e de acordo com Michaud (2004), tendo subjacente um impulso de aproximação ao divino bem como a associação às imagens sagradas. Favorecendo o ressurgimento de rituais arcaicos ligados a uma angústia sobre a sobrevivência do corpo e ao desejo de permanecer fisicamente através da imagem, a arte do retrato inscreveu-se na cultura ocidental pela sua inclusão em espaços sagrados onde o simulacro pintado foi sendo aperfeiçoado e trabalhado em frescos com o objectivo de narrar cenas sagradas. Exprimindo-se de forma palpável pela figuração de uma imagem humana, tal aproximação foi sendo aprofundada com o desenvolvimento dos retratos na pintura renascentista que funcionavam como ofertas votivas em agradecimento ou para pedido de protecção aos santos. Transportando inúmeros mitos de segurança e protecção que subjazem a própria história da representação do corpo humano em imagens, o significado dos retratos individuais foi posteriormente apropriado pela burguesia que operacionalizou uma inflexão ao seu conteúdo animista. A transformação do ambiente histórico e espacial destes objectos de arte associou-se a uma transformação do significado do seu uso, pelo que a representação da figura individual passaria a integrar aspectos da vida quotidiana assim como a realidade singular do indivíduo retratado (o mercador-mecenas) (Michaud, 2004). Neste percurso, verificou-se a libertação dos retratos do espaço sagrado e a sua inscrição nos espaços domésticos das classes dominantes. Definiu-se então e no período moderno, uma translação estética do apelo do poder imperialista que ao longo do tempo

se foi configurando pelas imagens da figura humana. No entanto, o cultivo do retrato pela burguesia não abandonou nunca e inteiramente os sentimentos mórbidos e animistas que historicamente nutrem a apresentação da figura humana em imagens (Michaud, 2004). Mais do que a sua habilidade mimética, aquilo que se procurava com o retrato era a exaltação dos valores dramáticos da aparência humana em efígie, a perpetuação contra o tempo da imagem cristalizada de um indivíduo, o que perdurou até ao século XX e que deu origem à reprodução fotográfica dos corpos.

Denotando o movimento generativo das imagens, os planos-retrato de Pedro Costa configuram paralelamente traços de uma prática muito antiga e de um humanismo renascentista de que somos herdeiros. Tendo subjacente toda uma tradição cultural debruçada sobre a transformação do corpo pela imagem, aquilo que esses retratos hiper-realistas e super-individualizados exprimem é um movimento contínuo das figuras humanas que parecem deixar o mundo para serem incarnados em imagens. Parece assim que o realizador se vê imbuído da tarefa de acordar o animismo que historicamente subjaz a cristalização dos corpos pela imagem e através do retrato, expondo as condições íntimas de negociação das instâncias do profano e do sagrado através das figuras mobilizadas em imagem. É através delas que se opera o acordar do referencial histórico e religioso que liga o ser humano ao ambiente funcionando estas como meio de evocar uma tradição de modelos artísticos e culturais que operam no filme, embora subvertendo-se a formação social que subjaz tais representações. Denotando a transformação desses modelos através do tempo, a impressão causada por estes seres enigmáticos reenvia-nos para o seu papel no espaço compósito do filme. Como fantasmas ou meras ilusões visuais que povoam esse espaço, os corpos são tratados rigorosamente como figuras estáticas ainda que a terra permita intuir os sinais de movimento que os trespassam os quais se concentram na periferia das figuras (nas vestes, no cabelo) sem afectar a sua estrutura. Associada a um factor externo que temporariamente modifica o corpo, a origem do movimento em cada plano não afecta profundamente a pose de cada corpo, a sua carga expressiva, permitindo deduzir um sentido de continuidade entre as figuras retratadas e a manifestação de uma energia precisa que irradia da sua presença paradoxal e da sua forma espectral no território. Enunciando a passagem do mundo dos fenómenos naturais ao mundo das imagens, a origem do movimento em cada plano parece enunciar a presença de uma Natureza

sempre em transformação responsável pela própria *anima* das figuras. Trata-se portanto de activar as forças contraditórias que se articulam em torno de um conjunto de figuras tornadas fonte de uma tensão estranha, figuras que são simultaneamente produto do legado cultural do seu autor como da acção do movimento imprimido por múltiplas condições naturais sobre os modelos retratados. Resultado da activação destas forças, as forças da representação cultural e da realidade factual que afecta directamente os corpos retratados, é o sentido que se extrai da energia dos planos-retrato convocados no início da obra e aos quais se volta de uma maneira ou de outra no decurso da narrativa como forma de indagar "o caminho em direcção ao espírito das coisas" (Costa, 2001). É das relações conflitivas destes retratos com a terra e com a localidade figurada, da relação entre as figuras e os motivos que representam a realidade do mundo físico em que se fabricam os seus percursos ficcionais, que se obtém a chave de interpretação iconográfica da obra. Efectivamente, um dos seus maiores desafios prende-se com a descodificação do trabalho destas imagens no filme sem o qual seria vã a tentativa de compreensão da paisagem cinemática. Habitada por figuras-modelo cujas imagens parecem inspirar-se nos vivos como nos mortos, a paisagem organiza uma composição de frescos no espaço peri-sagrado em que o filme se desenvolve. Aí, é como se essas figuras constituíssem a intuição imediata do mundo, um mundo em que a diferenciação entre interioridade e exterioridade não teria ainda acontecido, constituindo-se elas próprias como uma força de conhecimento da natureza. Mais do que exprimir um estado original da natureza, trata-se com esta obra de endereçar um estado "primitivo" de representação pela acção de um médium tão sofisticado como o cinema e pela combinação das lógicas do realismo e da narrativa. Testemunhando a impossibilidade de emancipação dos corpos do universo físico, estas imagens erguem-se expressivamente contra um conjunto de sedimentos de uma história cultural que assenta sobre uma iconografia dos espaços exóticos como palco onírico de uma vitória simbólica sobre o Outro. O trabalho destas figuras desenvolve-se ao longo do filme no sentido de restaurar a sua presença no mundo das representações, um mundo em que cada figura não é mais do que "um veio de ilusão lançado sobre a realidade, e cada movimento não designa a deslocação de um corpo no espaço mas a sua transferência no universo das representações em que adquire visibilidade" (Michaud, 2004:61). É portanto pelo jogo dramático das figuras no espaço que se chega ao significado íntimo

da paisagem em *Casa da Lava* e são estes retratos que activam o poder expressivo da localidade figurada. Expondo as contingências dos sistemas de representação convencionais estes planos-retrato funcionam no filme como extracto puro de significação e é através deles que a terra se deixa ouvir. De facto, a voz do território tornado protagonista revela-se em cada sequência do filme e é pelo trabalho da paisagem que retroactivamente escorrem as múltiplas vozes interpeladas a que os retratos dão rosto. O dialogismo entre personagens e território que assim se estabelece oferece uma base para o reconhecimento das imagens de território como verdadeiros pontos nodais sobre os quais se estabelece a mitificação das categorias sociais de identificação da diferença que operam neste sistema de representações.

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

Como contra-espaço, este cronotope vai testemunhando posicionalidades divergentes e centrífugas relativamente àquelas que no quotidiano governam os cronotopes dominantes do sistema global, cronotopes que configuram a produção do espaço no sistema global e as relações capitalistas de troca e propriedade. Embora não possam ser confundidos com os cronotopes que operam no universo factual dos indivíduos e das práticas interceptadas por este cronotope, aquilo que ele reflecte é uma tentativa de aproximação à alteridade dos mundos para os quais remete e às suas especificidades espácio-temporais. De facto, a especificidade do tempo no trabalho de Pedro Costa consolida o efeito da especificidade do espaço nas suas obras, pelo que o cronotope dos contra-espaços nutre-se irrefutavelmente desse sentido de tempo longo que o autor explora. Em *Casa da Lava*, o recurso ao cronotope artístico cinemático dos contra-espaços evidencia precisamente a preocupação associada à exploração da implacável "aventura do tempo, (que) perspectivado com energia desde um centro forte" (Costa, 2002), na sua forma dilatada, funciona como modo de alcançar a concisão e a precisão da matéria (Costa, 2002). E é assim o testar dos limites espácio-temporais que o autor parece propor com a esta obra, forçando o espectador a reconsiderar a experiência convencional destes limites. A paisagem surge aqui como veículo mesmo dessa experiência pelo que a metáfora da destruição mobilizada desde o início do filme redime a própria construção do lugar legítimo de acção. Paralelamente, o sentido permanente da erupção da terra como atributo simbólico da destruição de qualquer paisagem assim como da sua recriação contínua, associa-se à ideia de fluxos heterogéneos de tempo cuja captura emerge como contradição na época actual. De facto, se o bloco espácio-temporal mobilizado decorre da compactação de séries de imagens em que o tempo "real" da acção define as relações entre planos e em que o espaço "real" da acção define o âmbito dessas mesmas relações, simultaneamente essas imagens traduzem um sentimento apurado das contradições de uma época. É como se o realizador tentasse, com recurso ao trabalho da paisagem cinemática, fazer justiça à ideia do fim de uma época, lutando por uma exposição rigorosa das suas múltiplas contradições. E se o impacto geopsíquico do filme é inerentemente dantesco, já a exploração do mundo retratado – um mundo social e histórico em essência – se produz tendo subjacente a ideia de uma simultaneidade pura dos eventos. Como um impulso gerador da forma em que se organiza o próprio filme, o sentido de simultaneidade e até

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

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

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

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

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

Trata-se portanto desde o início do filme, de articular num eixo comum as problemáticas da vida, da morte e da identidade na sua relação com o espaço, perspectivado como evento regulado que funciona como base de estruturação das assumpções e das práticas de integração e exclusão social. E se a viagem efectuada por estes dois personagens, a enfermeira portuguesa e o operário cabo-verdiano, estabelece os sentimentos de alienação e de deslocalização como efeitos emocionais determinantes a operar no evento fílmico, isto não acontece por acaso. Este é, aliás, um dos efeitos que mais contribui para o carácter provocatório do filme, recodificando a carga expressiva que se desprende dos retratos celularmente fotográficos das figuras humanas e do território apresentados. Pontuando incisivamente a narrativa, as imagens aéreas de um cone vulcânico anunciam o destino dos dois personagens e já em terra, procede-se à entrega do corpo convalescente e de identidade anónima que ninguém reclama presencialmente. Descarregados num território árido e asfixiante, em campo-aberto, a enfermeira europeia e o doente africano que "volta para casa" (Médico 1) são dragados pelo vento e pela poeira daquela paisagem mineral e indiferente ao estado-limite de Leão, organizando-se pelo encadeamento dos planos a confrontação entre Norte e Sul que o filme objectiva. Daqui em diante, trata-se sempre de indagar o estado limite entre a vida e a morte na sua relação com o lugar retratado corporizando-se diversos níveis de deslocalização em Mariana, a enfermeira que viajou da metrópole imbuída da missão de animar Leão. Lapidarmente absorvida por um ambiente físico que lhe é hostil, Mariana ocupa-se de um corpo (humano) depositado num corpo (terra) de que ninguém parece ocupar-se e cuja paisagem emblemática é redimida pela figuração do perfil de um gigantesco cone vulcânico. Confirma-se a partir daqui a espacialidade imanente da localidade retratada, cuja figuração remete ao longo do filme para os arquivos culturais da imagística moderna. Confirma-se ainda uma das preocupações centrais de Pedro Costa, o tratamento temático dos lugares onde a morte se torna manifesta, do lugar da "morte protegida pelo amor" (Costa, 1995).

O recurso à localidade cabo-verdiana parece ter subjacente a vontade de mobilização de um território simbólico onde se entrecruzam percursos que convergem em direcção à ideia de mundo natural selvagem. A paisagem emblematizada pelo filme através dos planos-sequência que objectivam a confrontação de Mariana (e do espectador) com o território figurado, é apresentada agora com referência a um conjunto de clichés

paisagísticos relativos ao espaço cultural africano. Transportando-nos para um ambiente hermético, a viagem inicial, e já em terra, da enfermeira, para o interior da localidade retratada, configura a entrada numa espécie de território fechado sobre si mesmo que dá a ideia de guardar uma antiga ordem da natureza a que a civilização ocidental "perdeu" acesso. O trabalho da paisagem desenvolve-se à margem das aproximações "turísticas" a ambientes exóticos a que o cinema comercial nos habituou ou daquelas aproximações centradas na aventura ocidental da exploração dos territórios ditos selvagens. Efectivamente, não se trata, com este filme, de retratar pelo cinema de um jardim exótico, um parque natural ou um paraíso perdido em África, trata-se antes de endereçar um território simbólico como leito de domínio e de morte, bem para além das convenções cenográficas da paisagem desenvolvidas desde o século XIX por fotógrafos exploradores como Carleton Watkins ou William Henry Jackson, que reuniam a tradição da pintura ocidental da paisagem e respectivo clima ideológico. Como filme que trata de um território, Cabo Verde, e de um povo, os cabo-verdianos, *Casa da Lava* ergue-se como segmento de uma história ambiental. Não é portanto um imaginário da aventura colonial que se pretende acordar com este filme ou, quando muito, é o outro lado desse imaginário que emerge em oposição simbólica à utopia ocidental do mundo selvagem e intocado. Indagando o outro lado do espaço, o contra-espaço das memórias históricas, dos monumentos e dos traços culturais capturados em imagens fragmentares de território, a contracção e fragmentação do espaço fílmico através de cada plano funciona como meio de espectralização da paisagem assente na ressonância de outras artes que operam no tecido intra-textual do filme. Ao longo deste percurso, a ênfase nos enquadramentos de um perfil rochoso e esquelético de território, assim como o fossar pela câmara de porções de uma natureza semi-estéril, remetem para uma presença inalienável do espaço físico na experiência de lugar. Acordando a história de um território colonizado de raiz por acção dos portugueses, a paisagem cinemática potencia um movimento de indagação em torno de um território de entreposto do movimento moderno inter-continental e transoceânico de colonização da terra e dos seus habitantes, cuja história se fez com base nas sucessivas descargas de população maioritariamente oriunda de território continental africano. Ao longo desta sequência, produz-se um efeito de espectralização da paisagem que remete para o labirinto de projecções que constituem o horizonte cultural de uma população estranhamente indígina no território

figurado. E é precisamente essa separação simbólica entre território de "origem" e território habitado que a paisagem emblematiza. Propondo a reflexão em torno do horizonte cultural da paisagem retratada, esta sequência de planos do território acorda o espectro de civilizações que no decorrer do tempo histórico foram definindo a sua história ambiental. Como se verifica no decurso da narrativa, aquilo que encerra esta iconografia da paisagem é muito mais do que o activar de uma concepção da paisagem como reserva simbólica que remete para a idealização de um espaço enquanto refúgio ambiental ancestral através do qual se procura um sentido "original" da natureza humana. De facto, o significado daquelas imagens vê-se imediatamente recodificado pela chegada do corpo inanimado e incógnito de Leão ao hospital local;

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

Edifício visivelmente degradado e antigo refúgio de leprosos com papel activo na modelação do imaginário popular da localidade retratada, o hospital constitui um elemento crucial de figuração no tecido pictórico do filme. Como resíduo de um exterior constitutivo, o hospital define uma marca no espaço que activa fantasmas ancestrais que povoam a memória histórica da colectividade que o filme intercepta e que inflamam um sentido de lugar; "Maldade. Estar aqui doente só por castigo." (Médico 2). É através desta marca, elemento iconográfico através do qual se procede à confrontação com a ideia de um *genius loci* interpelado pela obra, que se adensa a aproximação à paisagem e à sua formação social. Constituindo um modo de aproximação simbólica à memória de um território, o hospital define o ponto de partida de um percurso de revisitação pelo filme às memórias histórico-culturais de um grupo. Através dele, procede-se ao enquadramento visual da paisagem, e é através de um detalhe iconográfico obtido do seu interior que se fixa o olhar furtivo de Mariana em relação ao território. É do interior do edifício que a câmara surpreende o diálogo entre a enfermeira portuguesa e o médico africano, oferecendo ao espectador o movimento de deslocação do médico na varanda,

vislumbrado através das aberturas do edifício para o exterior. Neste momento de negociação da diferença interpelado pela câmara que permite vislumbrar a complexa constituição das paisagens "exóticas", opera-se uma citação explícita das convenções da representação em paisagem como dispositivo pictórico clássico. Enquadrado entre portas e janelas, o espaço árido exterior é submetido a um sistema de significação que encontra na paisagem o cenário diegético por excelência. Esta abertura sobre o espaço profundo da representação realista objectivada pelas portas e janelas do hospital, proporcionam uma hierarquização do espaço narrativo a qual é objectivada em torno de dois centros simbólicos de poder; o médico e a enfermeira. Condensando o universo da história da representação da paisagem, esta sequência convoca a força expressiva de motivos como as janelas e as portas como elementos figurativos usados convencionalmente para reforçar a dissociação das personagens com o mundo exterior. Oferecendo ao espectador um olhar sobre a pele desse mundo e paralelamente confrontando-o discretamente com os mecanismos convencionais de hierarquização que operam na construção social da paisagem, o efeito pictórico destas aberturas remete para uma utilização clássica da paisagem concebida como *trompe-l'oeil,* dispositivo cenográfico amplamente explorado no teatro, na ópera, ou ainda nas grandes cartas geográficas a partir das quais se desenharam as fronteiras e os destinos dos territórios modernos. É através destas aberturas que se define o jogo conflitual de Mariana, um jogo que decorre da relação entre o mundo exterior e essa zona plástica que é o seu mundo interior, em torno do qual se vai cerzindo a sua tentativa de aproximação à "hostilidade" do espaço. Organizada em três níveis, esta superfície iconográfica funciona como índice visual que condensa a evolução psicológica desta personagem. Um primeiro nível que é a superfície da penumbra interior do hospital onde se encontra a enfermeira. Um segundo nível, superfície de interface entre esse mundo interior e o exterior, que é a varanda do hospital onde se movimenta o médico durante a conversa. Um terceiro nível que é o do espaço exterior enquadrado pelas aberturas do edifício. Sublinhando o encontro conflitivo que se organiza em torno destas superfícies, o mundo interior da enfermeira europeia, as suas paixões e a evolução dos seus desejos e o mundo dos personagens africanos em relação com uma ideia de paisagem cultural, esta superfície condensa o choque entre dois conflitos silenciosos que agitam a narrativa; o

de Mariana e o de Leão. Por isso, longe de simbolizar uma abertura idílica sobre o território, este detalhe iconográfico do filme concentra a tensão crucial da acção.

Estruturado em torno de três eixos iconográficos fundamentais, o retrato das pessoas, o retrato do território e a figuração de cicatrizes de geografias passadas, o trabalho da paisagem organiza o sentido íntimo de significação da obra. Aliás, é pela abordagem a estas marcas territoriais como motivos iconográficos de primeira ordem que se acede às visões ideológicas subjacentes ao retratar das pessoas e da localidade pelo filme, e é do seu conteúdo que se desprendem os traços enigmáticos de uns e de outros. Como traves mestras de um *genius loci* com que o filme nos confronta, essas marcas de uma anterior administração e ocupação do território pelos portugueses funcionam como testemunhos na paisagem de um espaço conquistado e abruptamente abandonado, evocando continuamente a aventura da colonização por uma civilização rápida e violenta cujas práticas se encontram gravadas na ficção cabo-verdiana da sua história nacional. Testemunho de outras geografias usadas como forma de alegorização da história nacional cabo-verdiana, estas marcas no espaço surgem como parte integrante da consciência de um destino nacional. Como feridas abertas no espaço que continuamente accionam os espectros de uma anterior ocupação, estas marcas definem a relação dos personagens com o passado e com o devir, erguendo-se no território como pontos de vigilância e de controlo. A evocação destas marcas simbólicas remete por isso para um sentido de lugar ao qual se associam práticas de isolamento forçado decorrentes dos modernos mecanismos de policiamento da ordem, da saúde pública e do enriquecimento capitalista. O hospital ou antiga colónia de leprosos surge assim como resíduo material de um sistema de saúde moderno suportado por estruturas de poder implicadas na manutenção de uma política de saúde pública que irradiava da metrópole portuguesa. A alusão aos espectros dessa antiga colónia de leprosos cruza-se durante a narrativa com a alusão a outras instituições de controlo dos modernos programas políticos higienistas que aí tomaram assento e que funcionavam como fontes de perigo e de medo colectivo. A alusão a estas instituições, cujo significado se vai densificando com o decorrer da narrativa, define uma complexa relação entre os personagens e o ambiente físico. Deste modo, o carácter enigmático da paisagem vê-se recodificado com a introdução de referências como a colónia de leprosos ou a colónia penal do Tarrafal, interceptando-se os seus espectros na memória colectiva e na própria construção das

representações dos mundos dos personagens. São na verdade, os espectros da morbilidade e do isolamento que saturam os poros de uma geografia a que o filme dá voz. A integração gradual desses espectros na narrativa descobre uma formação social da paisagem que tem subjacente uma forma específica de exercício do poder que irradiou historicamente desde o exterior constitutivo da localidade retratada e que definiu alguns dos contornos mais significativos da sua forma residual de existência.

Denotando profundas transformações na capilaridade de poder que foi acompanhando a transformação do sistema das representações políticas decorrentes da independência administrativa do pais, a paisagem reenvia continuamente para o estatuto de um lugar cuja função se associou historicamente a uma certa vocação para o acolhimento de práticas associadas a um esforço de tornar secretas determinados segmentos do social que não tinham lugar nos centros activos de difusão da modernidade e da ideia de progresso; as metrópoles. Depois de ter servido de entreposto para a "aculturação" de espécies animais e vegetais na aventura de conquista e domínio multi-continental pela Europa, Cabo Verde afirmaria a sua vocação de espaço-contentor assim como de lugar de trânsito no movimento de tráfego de escravos que constitui essa mesma aventura, verificando-se no início do século XVII uma "exportação regular de 'escravos experimentados' de Cabo Verde para as américas" (Davidson, 1999: 197). Assumindo no século XVIII e XIX posição de destaque como suporte para a navegação marítima de longo curso, o arquipélago de Cabo Verde desenvolveu uma cultura específica marcada por uma "austera insularidade" (Davidson, 1999). Os mitos e a memória desta história antiga são desde logo reanimados pelo jogo simbólico e cromático que se desenvolve no ecrã, assim como pela preponderância de superfícies pictóricas carregadas de efeitos semânticos que objectivam um mergulho profundo no domínio das representações culturais que o filme convoca. Mas é em torno das referências a uma história mais recente de ocupação do território que se aglutina o tecido significante do filme. Como que tratando-se de reunir uma espuma dessa memória recente do território pela confrontação com as suas cicatrizes geográficas mais dolorosas, a alusão furtiva ao Tarrafal e a fixação de uma activa significação para o hospital condicionam vivamente o trabalho da paisagem cinemática permitindo "ver para além do que é visto". Obtida da figuração de duas localidades, a Ilha do Fogo e a Ilha de Santiago, a dissonância do lugar legítimo de acção nutre-se destas duas

referências locativas como indícios da própria origem histórica da colonização do arquipélago, pela força expressiva da sua constituição geomorfológica e dinâmica, assim como pela absorção de mitologias locais decorrentes de uma memória traumática de lugar. De facto, a referência ao Tarrafal, reforça o sentido de um isolamento compulsivo e trágico que contamina a experiência fílmica enfatizando o papel dinâmico do espectador na construção do lugar legítimo da acção. Através dela, cada vista do território volta-se sobre si mesma, remetendo-se para um doloroso e tardio processo de independência que pelo desenvolvimento do nacionalismo cabo-verdiano contestou fortemente o regime fascista português. Elemento simbólico do sistema autoritário que o Estado Novo pôs em marcha, a Colónia Penal de Cabo Verde destinada a "presos políticos e 'sociais' situava-se nas proximidades da vila do Tarrafal, na Ilha de S. Tiago" (Barreto, 2000:486) e funcionou durante o regime salazarista como "depósito arbitrário de adversários do regime" (Barreto, 2000:486), sendo a detenção preventiva destes deportados decidida pela polícia política. Como "sinal da consolidação do poder arbitrário em Portugal" (Barreto, 2000:487), a Colónia Penal do Tarrafal foi, desde 1936 a 1954, campo de deportados "sem instalação de água nem esgotos", lugar em que se verificaram práticas de castigo e tortura, reaberto na década de 1960 como campo de trabalho destinado desta vez a presos políticos africanos. Considerada como a "quinta--essência do terrorismo de estado sob Salazar" (Barreto, 2000:487), a Colónia do Tarrafal terá sido incorporada nas representações do espaço cabo-verdiano e o espectro de dor e sofrimento que irradiam de um sentido de lugar marcado por violências e arbitrariedades cometidas rotineiramente assim como por "criminosas negligências" (Barreto, 2000) e pela morte de deportados nomeadamente vítimas de doenças infecto-contagiosas, paira sobre o lugar legítimo da acção de *Casa da Lava*.

A ideia de um lugar de morte lenta associada a um aparato punitivo particular instalado no território de Cabo Verde parece ter sido apropriada por Pedro Costa como forma de enfatizar os mecanismos de poder investidos nos corpos humanos assim como no corpo do território. Ecoando forças ancestrais de transformação dos corpos, o corpo mórbido de Leão, na sua luta pelo retorno à terra, condensa uma miríade de micro-poderes accionados no decorrer da narrativa. É em torno deste corpo, paralelamente sob o efeito do poder/desejo e investido de poder/desejo, que se tece uma rede de formas de controlo de uns personagens pelos outros. Transferida para o espaço, esta rede

articulada em torno das políticas corporais, dos edifícios e da paisagem vai tornando visível a relação entre a fantasia e os diferentes tipos de instituições a que se alude. Percebidos como arenas de escuridão e de medo, o hospital e a colónia penal funcionam como modo de enfatizar uma carga semântica que se desprende das práticas associadas às tecnologias do poder e de transformação dos corpos que ecoam do período moderno e colonial. Evidenciando uma tensão entre racionalização e liberdade tornada quase palpável pelo corpo de Leão, a experiência de espaço no filme nutre-se deste sentido de lugar voltado contra si mesmo; "Esta terra enganou-me!" (Leão). A estruturação do mundo visual do filme tem por isso subjacente a identificação de forças subliminares que operam sob a máscara de uma superfície espacial homogénea, pondo em relevo o dentro e o fora da localidade retratada e definindo um centro e uma periferia activos na modelação cultural da paisagem. É portanto a ideia de país e de cultura, de corpo e de paisagem como todo completo e coerente que se questiona, lançando-se pistas para a identificação dos diversos projectos que permanentemente põem em causa a sua definição como totalidades estáveis e ordenadas.

Aquilo que se obtém pelo trabalho da paisagem cinemática, não é uma harmonia natural das entidades físicas, reforçada pela inserção do colectivo de habitantes ou "nativos" na região ao modo convencional de um quadro vidaliano, mas antes uma inspecção cuidadosa do terreno mais vasto das geopolíticas que interceptam a localidade retratada. Neste quadro, em que as micro-políticas do corpo e do desejo funcionam como motor de indagação de uma trajectória histórico-geográfica mais abrangente, a paisagem não funciona como meio de sintetizar a "essência" de um território mas como forma de indagar as múltiplas posicionalidades do sujeito e os espaços de contestação que dentro dela competem. De facto, manifestando uma compreensão ramificada e penetrativa do presente, Pedro Costa descobre a história do Outro colonial e as suas identidades distintivas na sua articulação com as diversas constelações de poder e conhecimento a operar na actualidade. Embora imbricando a cultura retratada como indígena numa ecologia local, o realizador explora a paisagem como um "espaço profundo" (Smith, 1990) em que o que lhe é "interno" e "externo" é produto de um processo de constituição recíproca. Captando a primeira deslocação de Mariana através da povoação retratada, a câmara entrega ao espectador a superfície de observação do viajante e do *flâneur* e é pela inter-penetração do factual e do ficcional, o plano

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

ponto de vista estável e único sobre o qual se descobre o território. Aquilo que se propõem, parece ser, então, a abertura das visões subjectivas à lei da porosidade dinâmica que rege a interpenetração da exterioridade e interioridade dos diversos espaços que vão sendo interceptados. Abordado como objecto de conhecimento indirecto, o espaço retratado reflecte obliquamente a experiência de alteridade de Mariana, num universo em que as infinitas superfícies de representação apresentadas ao espectador funcionam como meios de endereçar a meditação em torno da experiência contemporânea de lugar. Resultante de uma negociação contínua com os fantasmas e com os resíduos de experiências prévias, a paisagem cinemática absorve o espectador confrontando-o com um mundo muito específico e com os traços que persistem e que modelam a experiência do presente radicada no sentido da transitividade. É do lado de fora de um edifício-fortaleza que Mariana tenta a aproximação a esse mundo, permanecendo estrangeira a esse centro semi-privado de reunião das mulheres que é o local abandonado de um antigo forte, arena de apresentação das forças subliminares que regem a vida local. Como lugar escolhido para apresentação de Edite, a única "europeia" a viver entre os "nativos", o espaço interior deste edifício configura-se como um verdadeiro geniceu, simbolicamente cerzido através de uma paisagem policromática de roupagens lavadas e estendidas sobre a terra pelas personagens cúmplices do destino de Leão. Corporizando a ideia de que não há formas espaciais fixas que governam a localização dos participantes no espaço, as imagens captadas dentro deste forte enunciam a força cultural que irradia das práticas femininas na sua modelação de uma tradição cultural associada à domesticidade e a um habitar sedentário do território. O modo não-linear de apresentação destas forças por recurso à carga simbólica do forte, enuncia um sentido secreto de entrincheiramento do espaço por parte deste subgrupo cultural, evidenciando ainda a profunda capacidade de subversão do lugar enquanto domínio fixo e imóvel de acção e significado. Resgatado ao meio como parte integrante de uma microtopografia do quotidiano, este espaço é igualmente resgatado do domínio das memórias de um passado e reapropriado enquanto "espaço de visibilidade construída" (Gregory, 1998:170). Interceptado como entidade que revela a recodificação simbólica do espaço num ambiente em que a porosidade social entre famílias, vizinhos e estranhos enuncia um universo descontínuo de experiência e apropriação do território, o edifício do forte materializa a ideia de que no universo

ficcional interpelado qualquer posição se encontra num processo constante de negociação das suas relações com outras posições, a despeito da densa cartografia do poder que se organiza ao longo da narrativa.

Do lado de fora desta fortificação do poder cultural feminino, e revelando a teia de inter-relações que une os diferentes personagens, o percurso de acompanhamento de Mariana a Bassoé, o velho violinista, funciona como porta de entrada para o espaço profundo das complexas relações sociais que articulam a narrativa. A penetração nesse espaço através de uma paisagem que funciona como metáfora do sentido de mineralização da memória biográfica de um indivíduo e de uma comunidade, é anunciada por um movimento de *panning* da câmara ao horizonte próximo sobre o qual se desenrola o ocaso. Na escuridão da noite, Mariana contacta com a experiência de uma resistência intangível, oferecida pela escuridão imensa, tornada entidade substancial do movimento e da mudança pelo efeito da reunião e da festa. Indagando a porosidade da matéria, das pessoas e dos objectos que neste lugar se vêem animados, a experiência de Mariana revela-se de ambiguidade inquietante pois enuncia uma enfática intoxicação da personagem pela particular relação com o mundo e com o ambiente físico que aqui se estabelece. É pela participação nesta festa que se potencia a viagem de Mariana enquanto trajecto de digressão pelo Outro, podendo intuir-se destas sequências uma tentativa de alcançar uma espécie de voz "autêntica" do lugar retratado. E se a paisagem deixa de estar perceptivelmente viva para o espectador durante a festa em casa de Bassoé, o lugar parece falar através da música do violinista assim como da miríade de vozes que se entrecruzam nesta casa-noite. Despertando o mundo mítico dos herméticos personagens retratados, o violino acciona o trabalho das poderosas imagens de destruição da cratera vulcânica e de dissolução dos traços visuais da paisagem postas em acção no início da narrativa. Imagens cuja manifestação literal marca o ponto simbólico de acesso a um mundo subterrâneo da paisagem cabo-verdiana. A entrada neste ritual de celebração familiar articulado em torno de uma mesa e do consumo de alimentos e bebidas reenvia para um sentido de festa popular enquanto "banquete para todo o mundo" (Bakhtin, 1984: 278), associado às aspirações de um espírito universal de abundância. Estas sequências apelam intimamente a uma específica relação dos corpos com o mundo, à sua relação aberta e inacabada com a natureza e com aquele corpo esquelético da terra. Concretamente revelada no acto festivo de comer e beber,

esta relação enuncia a sua própria circularidade pela transgressão dos limites do corpo, servindo a festa como modo de "provar o mundo, introduzi-lo no seu corpo, torná-lo parte de si mesmo" (Bakhtin, 1984: 281). Mas a festa retratada reenvia ainda para um antigo sistema de imagens em que a alimentação era motivo simbólico do fim do trabalho e da luta, uma espécie de recompensa que tinha subjacente o encontro e a luta do ser humano com o mundo pelo trabalho colectivo; "trabalho e alimentos representavam os dois lados de um mesmo fenómeno, a luta do ser humano contra o mundo, terminando na vitória" (Bakhtin, 1984: 281). Como evento social, o trabalho e a comida são apresentados no filme como mais do que uma forma privada de vida, pelo que as relações do discurso em crioulo fortificam esse momento de encontro do ser humano com o mundo através da festa, uma festa votada à celebração da partida pela confirmação do trabalho.

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

A conexão que se estabelece com o contexto envolvente através destas imagens reenvia para uma pesada memória de privação de alimentos de que foi sendo vitima a população cabo-verdiana ao longo da sua história. Como banquete de celebração da vitória do corpo sobre o mundo, a festa retratada simboliza o triunfo da vida sobre a morte, pelo que o filme intercepta este ritual de regeneração enquanto potencial de um novo começo responsável pela perpetuação da vida criativa dos indivíduos. Contribuindo para a dispersão do medo e para uma espécie de libertação da paisagem, a festa em torno da mesa é percorrida de diálogos cujo rumor profundo é renovado pela acção do corpo material. Trata-se portanto de tecer livremente em torno da mesa um teia de união entre o sagrado e o profano, uma teia em que o coro polifónico da voz festiva estrutura um discurso paralelamente de morte e de nascimento; "Não me pintem cruz na

porta. Tina, não deixa. Vamos para todo o lado... Longe das casas, longe das aldeias... até os mortos dançam." (Bassoé).

Não obstante, a natureza utópica do discurso festivo alicerçado sobre o banquete da abundância e do renascimento, e marcado por uma liberdade saturniana, ultrapassa Mariana. Submersa na tensão que a fez aportar à localidade, a condição limite da vida de Leão e o anonimato a que fora votado, a enfermeira permanecerá tomada pelo estado de choque decorrente das profundas contradições que irradiam da experiência do lugar. A impossibilidade de transpor os muros do seu próprio corpo individual torna o encontro com esta forma de festividade popular uma experiência contraditória de contacto com a vida material e espiritual dos habitantes da localidade retratada. E se através desta alusão Pedro Costa objectiva o pulsar de um grande corpo colectivo, ele fá-lo como modo de auscultar a frágil e intermitente pulsação deste corpo e do triunfo celebrado nesta festa de partida. Efectivamente, este ritual de celebração faz parte de uma cadeia simbólica de ligação desta paisagem pós-colonial ao mundo subterrâneo dos personagens, um mundo marcado pela partida e pelo trânsito de seres humanos perspectivados aqueles como estratégia endémica de um destino nacional. Trata-se portanto de endereçar todo um conjunto de "políticas de clausura" (Haraway, 1991) inscritas historicamente na paisagem retratada, contrapondo-se-lhes um outro conjunto de políticas de deslocação que ao longo do tempo se estruturaram e se foram reconfigurando em torno deste ambiente físico. E se, em termos de memória colectiva, a viagem configura o encontro com a "força aterrorizadora da supremacia branca" (hooks, 1990), ela configura ainda um dos traços fundamentais da ideologia de uma "cultura viajante" (Clifford, 1986) que se organizou tendo como base as ilhas atlânticas de Cabo Verde. De facto, a identidade cultural cabo-verdiana parece nutrir-se irrevogavelmente deste ímpeto da viagem, potenciado pelas diversas vagas de fome e miséria que assolavam o arquipélago e inflamado por desejos de "europeização" bem como pelo "enxame de representações dos valores portugueses que invadiam e dominavam a mente e os sonhos dos cabo-verdianos" (Caldeira, 1993:624). Forjada numa rede de movimentos que decorrem das práticas e ideologias de uma cultura viajante bastante mais poderosa, constituída por força ou por privilégio das metrópoles dos impérios europeus, a cultura retratada parece nutrir-se de um sentimento de fuga associado às condições geomorfológicas, climáticas e pedológicas daquele ambiente, tanto como do

próprio sentido de opressão que irradia das inúmeras geografias do capitalismo. E daqui se confirma a tensão inerente à narrativa, objectivada pelo sentido de colisão entre os discursos optimistas de partida e de deslocação dos personagens em direcção a um receptáculo mítico, frente à incarnação do martírio e do abandono revelada pelos retratos humanos engendrados no ecrã como segmentos neo-realistas de uma terra-madrasta. É como se através deles se justificasse, mais do que a especificidade de um modelo de colonização, colonização de um povo (de múltiplas e heterogéneas comunidades étnicas reunidas sob a designação homogeneizante do crioulo), de um espaço e de um tempo, mas de toda uma história de independência e de afirmação de uma identidade nacional. Identidade que irradiou de um espírito nativista assente sobre a ideia de uma "homogeneidade cultural correspondente à homogeneidade social de uma perfeita mestiçagem" (Caldeira, 1993: 617). Donde o silêncio cortado da terra representada em paisagem ao olhar de Mariana, denotando o espasmo agonizante dos que a habitam suspensos num equilíbrio atemporal por toda uma árvore de representações pela qual irradia o "apelo do Centro" (Caldeira, 1993). Trata-se portanto de endereçar um mito do império assim como do efeito "hipnose-Lisboa" (Barros, cit. in Caldeira, 1993: 624) na sua condição residual. Centro de império e Estado semiperiférico no quadro dos centros de acumulação capitalista (Santos, 1985), Portugal surge na narrativa como destino de evasão e paralelamente como figura de opressão para uma identidade colectiva nutrida pelo princípio mesmo da duplicidade cultural. De uma maneira ou de outra, através dos corpos dos indivíduos e do corpo da terra, ou melhor, através do corpo da terra plasmado pelos corpos dos indivíduos, é portanto deste sentido de opressão e de abandono que nos fala a paisagem de *Casa da Lava*. Opressão e abandono dos corpos do ser humano e do território dispostos como órgãos periféricos de um centro único donde se desprendem as lógicas de um sistema de trabalho organizado pelo capital. É em seu torno que se organizam esta e muitas outras culturas viajantes menos poderosas e alicerçadas sobre a exploração do trabalho humano, sobre o domínio e sobre a tiranização dos indivíduos submetidos ao nexo do trabalho-capital, sujeitos anónimos num sistema de pontos privilegiados que estrutura o espaço político global. Turvada a lógica desta geografia pelos desafios levantados com a ruptura de um espaço único constitutivo e pela proliferação de espaços e de sujeitos políticos, indaga-se a assumpção deste espaço fracturado e os "novos" pontos de onde

se procede ao remapeamento da ordem social. É para esse espaço que nos reenvia continuamente esta obra de Pedro Costa, alertando para a diversidade de comunidades que se entrecruzam no espaço capitalista global e pondo em evidência as relações em que participamos e as posições de sujeito por elas definidas. Constituída por uma "variedade de sujeitos e de discursos precária e temporariamente suturados na intercepção dessas mesmas posições-sujeito" (Mouffe, 1988:44), a comunidade retratada corporiza formas de dominação e subordinação que se articulam no período pós-colonial e que se desvelam sob o vertiginoso sentido de estranhamento que a paisagem convoca. É dos seus aspectos múltiplos e contraditórios que se extrai a própria respiração daquele território habitado, uma respiração subordinada aos pontos nodais em torno dos quais se articula uma geografia da localidade retratada.

Representando uma espécie de pontos de sutura num espaço social que o filme interpela, edifícios como o hospital e o forte constituem os marcadores donde se estabelece toda uma cartografia do poder local, uma cartografia que tem como elemento central a casa de Edite.

Configurando um outro motivo iconográfico de primeira ordem, a figuração da casa de Edite reveste-se de profunda ambiguidade semântica, quando se tenta compreender a sua força expressiva no conjunto do tecido pictórico do filme. Desvelando um padrão geral de relações de mútua dependência entre o mundo metropolitano e os territórios ex-coloniais, o enquadramento deste edifício inacabado e semi-abandonado, através de planos fixos que vão pontuando a narrativa, reveste-se de significado crucial para a interpretação do trabalho da paisagem cinemática. Através desta forma específica de representar a precariedade e a fractura das posições de sujeito dominantes, o realizador interpela as figuras retóricas que historicamente trespassam os discursos sobre o Outro colonizado. Anunciando o "encontro" entre Mariana e Edite, a morte de Escuro, o cão de Leão, funciona como uma espécie de abertura simbólica que enuncia paralelamente o termo e a continuidade da experiência. É deste acontecimento tornado pretexto que se apresenta o primeiro plano da casa de Edite e é através dele que se confirma o olhar sagaz do realizador na sua tentativa de captar para o ecrã as excrescências físicas dos territórios "abandonados" pelo exterior constitutivo. Daqui se confirma o seu aparente comprometimento com a tentativa de retratar uma espécie de morbidez do território, acentuando-se visualmente o modo como indivíduo e paisagem se tornaram parte da

própria fragmentação da qual se alimentam o capitalismo móvel e a acumulação flexível. Donde a relevância iconográfica deste plano para a recodificação simbólica da paisagem cinemática de *Casa da Lava*. Reclamando a grelha de convenções ocidentais de observação do território, este plano retoma a ideia de representação da casa colonial, mas fá-lo de forma ambígua ao debruçar-se pictoricamente sobre um edifício que surge como resíduo físico de modestas proporções materiais que ecoa a presença recente de um Outro no território. Como testemunho inconcluído de projectos exteriores, esta imagem confronta o espectador com o universo mítico das quimeras associadas aos impérios de além-mar, a despeito da irreverência da casa e da sua precariedade enquanto retrato dos sonhos de apropriação do território. É da confrontação com a fachada inerte desta casa-fantasma, que se interpelam os mundos dos impérios e os destinos cruzados daqueles que permaneceram fora das modernas batalhas em torno da apropriação e exploração da terra. Desta superfície de representação assente sobre uma tradição humanista da paisagem idealizada (e sobre o lugar da casa imperial nessa mesma tradição de representação), desprende-se parte significativa do conteúdo ideológico e político do filme. O choque entre o modo convencional de captar a imagem do edifício, a agressiva verticalidade com que se inscreve frontalmente no plano, e a materialidade residual da casa, nas suas janelas e escadarias desenhadas no cimento nu, objectivam o conflito iconográfico que se organiza ao longo do filme através da evocação do exotismo da paisagem. E é também em torno, ou sobre esta ideia de exotismo que se processa a apresentação da figura de Edite. O desenvolvimento desta figura feminina, também ela exótica no ambiente retratado, colide efectivamente com as representações cinemáticas e ficcionais convencionais de outras personagens femininas em África, subvertendo-se através dela um conjunto de representações culturais de pendor eurocêntrico assentes sobre as ideias de mulher, natureza e espaço selvagem. A teia de poder que se tece em torno desta figura central da obra, decorre neste caso mais de um sentido de participação do que de estranheza relativamente ao ambiente retratado, um sentido de participação que parece nutrir-se de uma secreta condição de abandono partilhada silenciosamente pelos personagens e pelo mundo material. Reenviando paralelamente para os resíduos de uma anterior ocupação do território e para as forças de resistência a essa ocupação que culminaram na independência política desse território e na afirmação por uma cultura da sua identidade nacional, a casa de Edite é

capturada pela câmara como forma de endereçar um olhar estrangeiro e colonial sobre uma renovada condição de marginalidade debilmente suspensa a um sistema de relações económicas e sócio-culturais viabilizada por uma rede de actores que se nutre dentro e fora desse mesmo sistema da respectiva condição. Casa e personagem enunciam-se neste quadro como veículos residuais das forças reminiscentes de um exterior constitutivo a operar subterraneamente nas narrativas de emancipação e de integração cultural de uma colectividade. Objectivado como ponto nodal de uma linha de sutura que activamente reescreve as relações entre o passado e o presente dos grupos e dos territórios, o plano da casa de Edite interpela os movimentos recentes que se desprendem de uma hierarquia de interesses organizada em torno da localidade retratada.

Como motivo-chave iconográfico para o desvendar do conteúdo intrínseco da obra, a condição fracturada e residual de uma experiência histórica de imperialismo como estratégia de interpretação do presente, a casa de Edite afirma-se enquanto nódulo activo daquela linha de sutura entre o ser humano e o ambiente que nutre a paisagem cinemática. A partir dela reconsidera-se a própria condição da paisagem figurada, e a persistência heráldica desta casa no espaço ficcional activa um sentido de perturbação que percorre a experiência do lugar fílmico. Decorrente do choque entre a contemplação da natureza como parte de uma ética e de uma técnica de visualização do espaço, e da fractura do sentido de contemplação decorrente da tradição humanista da paisagem idealizada que o realizador parcelarmente convoca, a perturbação causada pela experiência da paisagem cinemática vê-se potenciada através deste motivo pictórico. Casa e território fundem-se neste filme, simbolizando motivos de perturbação da ideia de uma natureza idealizada enquanto totalidade metafísica mobilizada para a representação da paisagem pela cultura ocidental. Trazendo à superfície o trabalho do sonho do imperialismo (Mitchell, 2002), o plano da casa de Edite reforça a densidade enigmática da paisagem, reenviando o espectador para a metáfora lançada por um plano sequência anterior quando o corpo de Leão é depositado em terra e alimentado por um recipiente de soro em suspensão no ramo de uma árvore. É deste sentido de suspensão da vida e da condição humana que se nutre o cronotope dos contra-espaços explorado por Pedro Costa, e é através dele que se estrutura uma poética implicada na captura do sentido íntimo do abandono. Um sentido de abandono que é vertido para o lugar,

perspectivado como corpo adjacente, periférico, marginal e inconcluído de um vasto projecto de negociação de alteridades, alicerçado no período moderno sobre complexas estratégias de silenciamento e de ruptura do silenciamento inscritas nas próprias técnicas de representação. De facto, no seu trabalho intra-textual, os intervalos de profundidade assegurados pela iconografia dos planos nodais individualizados objectivam uma relação discursiva articulada em seu redor que intercepta a própria história das representações dessas mesmas estratégias e do seu poder de visualização e vigilância do espaço. Especificamente no que respeita ao plano da casa de Edite, representação simbólica de um ponto activo de onde irradiam ainda que de forma residual controversas forças provenientes do exterior constitutivo, esta superfície de representação testemunha o modo como o passado e o presente co-existem e se informam mutuamente. Passado e presente capturados no território factual assim como nos modos de representação desse território e dos indivíduos no território.

Se tivermos em conta uma outra relação, desta vez a relação discursiva deste plano com um plano subsequente de paisagem donde emerge um dos mais significativos intervalos de profundidade iconográfica da obra, percebemos o papel estruturante dos jogos simbólicos em torno de uma estética oitocentista da paisagem mobilizada circunstancialmente pelo filme e que funciona como meio de ressonância dos padrões de domínio e de possessão do território que no século dezanove marcaram o culminar da experiência moderna do imperialismo. Configurando iconograficamente um outro plano emblemático do filme, esse eloquente pano de paisagem, disposto como fundo de cena que reenvia para a história da pintura de paisagem enquanto ofício de resgatar à distância o objecto desejado pelo trabalho da perspectiva, é violentamente projectado no ecrã como pronúncio da vida de Leão. Inscrito neste plano, em que uma paisagem-cenário acorda a força nostálgica da natureza em representação, o movimento quase imperceptível de duas criaturas miniaturizadas confronta o espectador com as contradições de uma resistência dessa mesma natureza à sua captação histórica, deixando-o paralelamente suspenso sobre uma ideia de paisagem enquanto incarnação dos sonhos de domínio da terra e das relações entre geografia e poder. Substrato íntimo de significação da paisagem como objecto de nostalgia, o trabalho daquele sonho é reclamado através desta imagem, objectivando-se através dela o cruzamento dialogante entre a melancolia enigmática de Edite, a luta silenciosa de Leão para "não deixar

morrer o seu escuro", e o desespero inocente de Tina, personagem que evoca a condição do *badio* cabo-verdiano, silenciosamente perscrutada num lugar "onde vamos capturar a morte protegida pelo amor" (Costa, 1995). Ao resgate de Tina para esta espiral animada por Mariana e Edite e de onde se avaliam as forças e a medida da morte, contrapõe-se a pureza estética deste plano de paisagem cuja iluminação e transparência anunciam a presença da vida. Da relação entre estes dois planos, enquanto intervalos de significação a operar activamente no tecido ficcional da narrativa, densifica-se o carácter provocatório e desestabilizador da iconografia da obra, e desde este ponto, o trabalho da paisagem cinemática aprofunda o seu sentido perturbador.

É sobre este sentido de perturbação, objectivado pelo jogo das imagens que convocam paralelamente a contemplação melancólica e a impossibilidade mesma do desenvolvimento das ressonâncias emotivas associadas aos ícones naturais, que se densifica o trabalho da paisagem em *Casa da Lava*. Trata-se pois de uma espécie de sublevação do objecto natural relativamente aos princípios fundacionalistas da sua representação pela cultura ocidental, enfatizando-se através dele a ideia de que, "(t)udo na história da humanidade se encontra enraizado na terra" (Said, 1993:7). Donde o significado latente da fachada muda da casa de Edite, guardando no seu interior a profunda melancolia de um objecto perdido. E é uma vez mais por meio de um recurso retórico que se alude à duplicidade da identidade cabo-verdiana, a um fracturado sentido de pertença aos dois lados de um anterior império, à complexidade da sua estratificação social notoriamente resumida na expressão "crioulo mestiço", e ainda à persistência do conflito entre a permanência e a fuga como combustível inalienável de um movimento de resistência cultural. Evocando uma cultura estrangeira que se movimenta aquém e além da localidade figurada, através da casa de Edite a paisagem reenvia para um mundo inacessível e inquietante em direcção ao qual se orientam os destinos dos personagens retratados. Através dela, um espaço social autoriza o outro, espaço habitado por uma hierarquia de personagens ligadas a um mundo metropolitano distante e às cadeias de um passado implicado na construção de vastos sistemas assentes na lógica do desenvolvimento desigual, assim como às suas ilusões de segurança e expectativas de integração. Recodificando o sentido da casa de Edite, este plano de paisagem funciona como síntese pictórica das imagens e dos imaginários que subjazem a representação da casa colonial, um enviando para o outro e os dois por seu turno

acordando o universo inquietante das fórmulas de representação artística oitocentistas e de um conjunto de tecnologias que no século dezanove se encontravam ao serviço de um sistema colonialista, de poder de escala sem precedentes, que culminou nessa período, designado por Edward Said (1993) como a "Era do alto imperialismo ou imperialismo clássico". Remetendo para um poder cultural que continua a exercer fascínio considerável e com recurso a um plano fixo de território, a câmara redime toda a história de uma forma de ver em paisagem, indagando a sua existência enquanto memória partilhada e enquanto parte integrante de uma textura cultural, ideológica e política profundamente conflitivas. Enquanto elemento activo de uma cultura implicada na expansão ultramarina, a representação da paisagem, sobretudo a pintura, participou numa "'estrutura de sentimentos' que suportaram, desenvolveram e consolidaram a prática do império" (Said, 1993:14). As narrativas que se estruturaram em torno destas imagens e os mundos ficcionais tecidos com base num imaginário geográfico que irradiava das representações que circulavam do mundo ocidental obscureceram frequentemente elos de ligação cruciais que se iam desenhando entre as culturas envolvidas nestes retratos. A unidireccionalidade do olhar subjacente a tais interpretações do mundo negligencia uma infinidade de experiências históricas e culturais híbridas que se movimentam de forma quase imperceptível em cada plano de paisagem. É desse movimento imperceptível de criaturas dispostas numa superfície de representação (como Mariana e Tina), e das relações que através dele se tecem em torno de outros textos e discursos, que se extrai o sentido íntimo de inclusão, incorporação e validação de cada espaço. Produzido e vivenciado por diferentes culturas e pelas suas estruturas de autoridade e participação, o espaço representado no filme emerge como arena de contestação das imagens construídas de acordo com um ponto de vista privilegiado ao serviço de uma genealogia da paisagem alicerçada sobre a celebração de um passado que assentou sobre o agressivo movimento de exclusão cultural de elementos, vestígios e narrativas indesejados. Interpelando-nos desde este ponto de vista monolítico e unitário de onde nos habituamos a perspectivar o território, Pedro Costa projecta-nos continuamente para pontos de observação basais, obtidos como que do resultado do cruzamento de olhares de terrenos personagens, funcionando este modo de escavar os seus ambientes como forma de endereçar uma espécie de autonomia individual das coisas, a despeito da sua total inexistência enquanto entidades isoladas.

Desde esse observatório basal, dentro do qual se procede à escavação da experiência de lugar por culturas díspares, evidenciam-se diferenças e divisões que separam indivíduos e grupos no período pós-colonial, mas evidencia-se igualmente a natureza mutuamente constitutiva de um passado imperial e do seu sistema de representações. A sentimentalidade ambígua que se desprende dos retratos em paisagem que pontuam a narrativa, se poderia convocar uma aparente desarticulação entre códigos de representação e o conteúdo da obra, enuncia-se antes como dispositivo crucial de uma retórica fílmica empenhada na confrontação do espectador com os efeitos dissonantes de diferentes acordos de visualização. Assim nos é dada a perceber a escrita do texto fílmico pelo realizador, bem como os seus múltiplos olhares sobre um território simbólico onde se entrecruzam percursos que iluminam uma poderosa rede de interdependência histórica e a sua força de modelação do presente pós-colonial. Através destas "deslocações" da paisagem e das relações que estabelecem no conjunto da narrativa, ideias e valores são construídos (e desconstruídos) sobre uma superfície instável de representação, uma superfície que desestabiliza o sentido de controlo dessa mesma representação mas também a estabilidade e a permanência da própria realidade factual. O desafio para o espectador reside por isso na construção de um lugar legítimo de acção que decorre da gestão de pontos de observação discrepantes, o que inviabiliza a estruturação de um itinerário convencional de navegação para a experiência fílmica. O recurso a imagens de território assentes sobre um ponto de vista totalitário e eurocêntrico, acompanhadas de uma miríade de outras imagens que cruzam o espaço desde as mais diversas orientações e ângulos, tornam o lugar fílmico que emerge da experiência de *Casa da Lava* num mundo estranhamente indefinido e denso de significação. Um mundo em que as vozes marginais de comunidades periféricas ao mundo metropolitano interpelam o domínio das representações imperialistas com recurso a uma microfísica do poder local que circunscreve e irradia de cada corpo retratado. A experiência deste mundo "periférico" através da paisagem cinemática, remete para uma espécie de persistência do encontro imperial oitocentista na actualidade, ainda que sob condições diversas e assente nas complexas trocas entre os anteriores parceiros coloniais.

6. AS GEOGRAFIAS IMPURAS DO SUJEITO HETEROGÉNEO DA DIFERENÇA

> "ano após ano presencio esta actividade frenética e circunstancial de colecta de conchas na praia. Há sempre alguém que inicia este ritual de aproximação ao Outro, em cada praia, enquanto lugar a que acorremos como espaço cultural terapêutico e do lazer, como espaço produzido socialmente por uma estética de contemplação. Mobilizados pela procura dos resíduos da vida marinha, (das casas de entidades outras anteriormente ocupadas por corpos cuja significação é continuamente actualizada pela ciência como pela ficção), os pais, mas mais frequentemente as mães, avós e tias, deslocam-se pelo areal imbuídas da transmissão geracional do capital onírico das paisagens marítimas. Libertas de um referente (quem e como terá gerado esta prática de recolecção) as conchas povoam as nossas próprias casas nas sua "indiferença" objectual. Como dispositivo de significação, cada concha intercepta-nos no quotidiano, forçando a indagação das práticas de contacto que ligam ser humano e ambiente físico, induzindo sons e aromas e refluindo a experiência sensorial de sermos tocados por uma extensa e insondável superfície que activa afectos e emoções. A experiência de libertação é plena na praia, porque nos deixamos invadir pela água como pelo sol, entregues ao efeito de comunicação de uma miríade de entidades não humanas que se precipitam naquele ambiente simbólico, e abertos ao contacto entre as diferentes células da realidade. Mobilizados por esses outros corpos, os nossos próprios corpos encetam anualmente um ritual de aproximação que permite o refluir de uma intensa prática de significação como capital onírico de uma poética do espaço que a memória persistentemente actualiza. No meio de guarda-sóis e pára-ventos, cremes solares, telemóveis, pranchas, bóias, baldes, bolas e raquetes, toalhas multicolores, aparelhos de som, fotografia e vídeo, através dos quais reorganizamos a nossa vivência do lugar, operamos a reorganização das categorias da experiência pelo desenvencilhar de uma concha dos outros lixos que acorrem ao areal. E nesta tensão que transporta o turista balnear, expressa no acto de purificação da colecta/selecção da concha, radica uma particular experiência de paisagem, alicerçada sobre a tensão entre natureza e cultura, como sobre as categorias de sujeito e objecto, uma experiência tornada ordinária na alta modernidade e que resulta de uma incapacidade de lidar com as novas tecnologias da experiência."
>
> *(caderno de notas, 2005:61)*

A tarefa de concluir uma trajectória exploratória como *mobile* de uma prática de indagação que anima o desejo de conhecimento configura-se, por dois motivos fundamentais, como empreendimento elusivo. Em primeiro lugar porque, pelo seu carácter relacional e difractivo, este estudo não é movido pela ânsia de criar lugar para o alojar de qualquer hierarquia de conceitos ou metodologias como meio de legitimação de formas discursivas e de subjectividades dominantes. Em segundo lugar porque, como trajectória exploratória, cada momento da pesquisa concretiza-se pelo desafio aberto

pela escrita para a tradução da experiência e, neste sentido, pela tentativa de suplantar a sensualidade apelativa da circunscrição no seu serviço subliminar de pôr termo às operações da criação e do desejo. Dentro delas, o ímpeto de espacialização dos sujeitos em formação e os movimentos geopsíquicos que animam os territórios de contacto e as dinâmicas "das margens". Donde, a nossa trajectória de intercepção entre geografia e cinema. Duas "centralidades" se organizam através desta intercepção, mas o movimento centrífugo que nos reenvia em cada filme para "outras" geografias enuncia o percurso de experimentação de identidades emergentes que importa ter em conta. Assim, aquilo que podemos fornecer neste momento final da pesquisa são as bases para a exploração de uma teoria da experiência do corpo e das identidades femininas, uma teoria alicerçada sobre a prática da paisagem cinemática. E fazêmo-lo, tendo em conta a reconfiguração da experiência de paisagem por meio dos ambiente de ecrã e tendo em conta a construção de uma genealogia da paisagem cinemática apresentada em capítulo anterior.

Este capítulo serve pois como ponto de ancoragem para um conjunto de "conclusões" que foram sendo apresentadas no final de cada capítulo, servindo para discussão dos aspectos centrais emergentes. Por isso, este é um capítulo que aglutina os aspectos centrais que emergiram da tentativa de dar resposta às questões que animaram este estudo, na tentativa de clarificação da problemática da paisagem no cinema. Ao denunciar uma reorganização das tecnologias da experiência, o cinema permitiu o desenvolvimento de um sistema perceptivo e de um sistema de emoções que integrou os mundos simbólicos de diferentes indivíduos e grupos sociais, dando resposta à afirmação de subjectividades múltiplas, fragmentares e móveis. O seu estatuto de arte das massas contribuiu para o suplantar de um modelo clássico de esfera pública e para a criação de um modelo que, superado o efeito traumático de aprisionamento narcísico do sujeito à imagem reflexiva e às ratoeiras do simulacro, abre a possibilidade para a acção social, para a participação dialogante no refluir da experiência existencial e para as dinâmicas das geografias de contacto que se organizam pela abertura à enunciação do Outro. Donde a importância dos estudos que efectuam a aproximação entre geografia e cinema.

Como forma simbólica, o cinema opera a tradução das complexas geografias que se organizam no acto quotidiano dos indivíduos e grupos, bem para além dos universos

monológicos de uma ordem de conhecimento. Cada filme funciona como uma prática de mapeamento dos espaços vivenciados da emoção e dos afectos, e é da relação entre discurso geográfico e discurso fílmico que obtemos algumas das mais significativas propostas para uma reavaliação do sentido de lugar no momento presente. É neste quadro que deve ser compreendida a nossa trajectória de exploração das representações de espaço, lugar e paisagem na cinematografia portuguesa. Como percurso de indagação de uma ordem de conhecimento estabelecida nos centros de poder (a Geografia), como forma de endereçar um sistema de signos cujo trabalho activo indicia a reformulação das relações entre os seres humanos e o ambiente físico (a paisagem) e ainda como meio de experimentação de contextos de representação do sujeito em formação (o sujeito autoral do ecrã). Ao gerar a mudança das interrogações dentro de uma teoria cognitiva, a introdução de questões de epistemologia crítica, subjectividade e actividade espectatorial na arena da geografia tem subjacente uma mudança de posicionalidades como repto para a organização de uma nova cultura científica. Uma cultura pública implicada com a prática da teorização crítica de categorias epistémicas que, como a geografia, assentam em questões de posicionalidade, autorização e espacialização de relações sociais e da subjectividade.

A discussão empreendida no decurso deste estudo permitiu-nos compreender a geografia e a espacialização como estruturas epistémicas, isto é, a espacialização precedendo conceptualmente a determinação geográfica. Ao efectuar o mapeamento dos movimentos e programas político-intelectuais que contribuíram para a afirmação da Geografia Cultural contemporânea, o texto abriu-se para as espacialidades generativas dentro das quais a geografia é analisada como estrutura de subjectividade e como conhecimento situado (o meu conhecimento é sempre uma visão de casa, desde o meu próprio corpo com as suas ininterruptas aberturas aos corpos do Outro). Neste sentido, mostramos como o processo crítico de espacialização geográfica é antes de mais um processo de habitação múltipla de espaços através dos corpos, das dinâmicas psíquicas e das relações sociais. Mas este é ainda um processo nutrido pelas lógicas dialogantes das zonas de contacto entre entidades humanas e não humanas, zonas em que as relações sociais tomam lugar, e em que identidades excêntricas e subalternas fracturam a lógica de um espaço homogéneo e coerente. A teorização crítica da geografia como estrutura de subjectividades integrou um conjunto de práticas de enunciação de um Terceiro

espaço, um espaço intersticial que se configura e reconfigura continuamente numa zona limiar entre natureza e cultura, onde a vivencia intersubjectiva do acto quotidiano de habitação busca significação nas trocas incessantes entre o humano e o não-humano. Mas, pelo seu carácter, o acto de teorização conjura uma imagem de centralidade intelectual que entronca na própria posição privilegiada da teoria numa hierarquia do conhecimento.

Como textos ou narrativas que contam uma história particular, as teorias representam pontos de vista parciais, contextuais e situados em tempos e lugares específicos, pelo que o nosso acto de teorização crítica deve ser entendido como prática orientada para a representação de verdades parciais socialmente produzidas e destituídas de significado fixo. E este é um grande desafio para uma disciplina tradicionalmente preocupada com as questões de diversidade e difusão, reorientada agora para as questões da diferença e para as políticas da presença que abrem possibilidade para instituições e debates públicos mais inclusivos, tendo em conta uma ideia de cultura não como todo orgânico mas como estrutura de sentimentos. Pensar o espaço nestes termos, implicou tê-lo em conta como articulação de colisões entre discurso, fantasia e corporealidade, entre representações e realidade material. Tal formulação elevou a complexidade da noção de espaço, colocando-a como constructo potencialmente instável e controverso. Tal formulação teve em conta as relações entre espaço percebido, vivenciado e conceptualizado que, se por um lado acentuam as lógicas dominantes de poder, verdade e conhecimento, por outro lado funcionam como forças que continuamente põem em jogo as lógicas generativas das práticas diferenciais. Dentro destas, a ênfase na perspectiva da experiência colocou a noção de lugar no centro da discussão. O desafio da compreensão do lugar como o espaço vivenciado da experiência de sujeitos múltiplos implicados tanto com a tarefa de recolocação da subjectividade como com o acto de alocação psíquica do mundo objectual, prediz a necessidade de releitura e de rescrita dos sistemas de signos geográficos que subjazem o nosso modo corrente de estar no mundo. Alicerçado sobre a perspectiva da experiência, este estudo reveste-se de importância significativa quando considerado como estudo extensivo pioneiro num panorama académico nacional em que as práticas dos geógrafos são frequentemente movidas pelas extensões para o presente de conceitos estéticos e antropológicos de cultura, entretecidos sob a máscara do funcionalismo moderno que

sustenta práticas dominantes de planeamento territorial com base na ideia de um espaço homogéneo e coerente, quantitativo e objectivo.

Como território de negociação de práticas ordinárias e simbólicas, o lugar abriu-se à atribuição de significados pela articulação dos mundos vivenciados do sujeito dentro dos quais o trabalho do mito e da memória recicla a produção de imagens que activam os mecanismos psíquicos de alocação responsáveis pela significação dos espaços da experiência. Mas este processo desenvolveu-se no contexto mais vasto de um trânsito cultural de imagens que contamina os processos de individuação pela prática do lugar. Desde este ponto, as relações entre seres humanos e ambiente físico, entre o sujeito e o mundo objectual, denunciaram a convergência entre a experiência do sujeito individual (a tarefa psíquica de criação de imagens para o alojar da experiência individual como experiência háptica, multi-sensorial e emotiva) e a experiência de sujeitos heterogéneos que em diferentes tempos e espaços carregaram os lugares de significado por forma a constituir imaginários geográficos culturalmente codificados. Integrando a tarefa de atribuição de significados, o sentido de lugar abriu-se à prática itinerante do espaço tendo em conta que essa mesma tarefa resulta não da acção de um sujeito único e transcendental mas da acção de múltiplos sujeitos e identidades que lutam por significação. Mais importante ainda, o sentido de lugar abriu-se para a tarefa de afectação recíproca dos corpos no espaço, remodelando-se continuamente pelo contacto com os mundos de significação de diferentes entidades.

A premência da presente pesquisa, num momento em que diferentes práticas sociais colocam o lugar como resultado dos processos de subjectividade experimentados nos interstícios dos espaços "entre" do capitalismo, associa-se à necessidade de compreender o trabalho dos sistemas de significados através dos quais se esgrimem diferentes batalhas culturais. De facto, a nossa ênfase na ideia de geografias impuras ou não nomeadas como instâncias de enunciação de sujeitos excêntricos e paradoxais que lutam pela autorização de "outras" identidades, pôs em relevo um trabalho "marginal" dos sistemas de signos geográficos que decorre da acção generativa dos espaços culturais de fronteira (fronteira de género, classe ou raça, entre outras construções alicerçadas sobre a ideia de categorias identitárias únicas e universais). Aquilo que este estudo nos mostrou foi precisamente o trabalho marginal dos sistema de signos geográficos na sua relação com os mecanismos e dinâmicas de subjectividade.

Desenvolvendo-se em grande medida pela acção da cultura visual, pelo carácter potencialmete não restritivo da linguagem visual como instância de comunicação e organização da experiência, o trabalho "marginal" dos sistemas de signos geográficos que se estrutura por meio do cinema potencia a experimentação de lugares de contacto e transferência entre diferentes sujeitos. Funcionando como instância de tradução dos mundos de diferentes sujeitos, o cinema desafia a ideia de lugar como fenómeno objectivo, como paradigma cultural, propondo a experiência de espaços e tempos heterogéneos. E é neste quadro que a paisagem cinemática adquire sentido revigorado como problemática central de análise. Pelo modo como nela se precipitam os mecanismos de construção do sentido de lugar, ambiente físico e representação mas também por se configurar como um dos mais elaborados sistemas de signos geográficos. De facto, o retomar da perspectiva da experiência para a discussão da problemática da paisagem num estudo que tem como objectivo geral a compreensão das relações entre geografia e cinema, permitiu compreender a importância deste constructo bem para além da sua colocação dentro de categorias transhistóricas de tempo e de espaço.

Possibilitando a compreensão da participação da paisagem numa ordem epistémica que legitimou os projectos ideológicos da modernidade, a revisão crítica da genealogia da paisagem permitiu a compreensão da paisagem como parte de um ciclo de mediação do território pela cultura moderna. Abrindo-nos para os complexos mundos processados por meio da experiência de ecrã, este estudo mostrou a transformação da ideia de lugar que força a revisão das dimensões cognitiva e afectiva da experiência de paisagem.

Como ideia, a paisagem representou uma forma específica de ver o território e as relações entre o ser humano e o território, denunciando a experiência da terra por parte de um sujeito branco, burguês e hetero-sexual investido do desejo de poder e da conquista do Outro. Como produto cultural carregado dos valores e ideologias das classes dominantes, a paisagem configurava, a meados do século XIX, uma superfície de representação através da qual se tentava fixar uma ordem político-intelectual e os regimes de poder e conhecimento empenhados com a "naturalização" dos mapas geopolíticos das nações e das regiões imperiais. Alicerçada sobre a distância entre o sujeito (observador) e o objecto (observado), a paisagem constituiu-se como o retrato de lugar do sujeito do humanismo implicado com a inventariação da terra e dos seus

recursos e com a colocação do mundo em exibição. Funcionando como espaço representacional, dentro do qual se experimentou um sistema de signos geográficos estruturado com base na estética realista e na teoria mimética de representação, a paisagem funcionou (em paralelo com a cartografia) como dispositivo de primeira ordem para a construção do imaginário geográfico ocidental subjacente à moderna leva de colonização cultural. Organizou-se assim uma particular semiótica da paisagem resultante de uma "leitura da terra" por parte de um sujeito abstracto, uno e descorporizado, uma superfície de mediação da relação entre os seres humanos e ambiente físico assente sobre uma metafísica da presença, sobre a lógica cartesiana do espaço uniforme e sobre um potente sistema de racionalização dicotómica responsável pela divisão mente e corpo, exterior e interior, natureza e cultura.

Funcionando em consonância com um processo crescente de narrativização do território que a literatura exponenciava (sobretudo a literatura de viagem mas também e em grande medida o romance), a esteticização do território era nutrida pelo trabalho da paisagem tanto ao nível das representações como do espaço factual. O movimento do nacionalismo romântico veio enfatizar este processo pois através dos projectos nacionalistas operou-se o revigorar da força cultural da paisagem, entendida esta como interpretação pictórica da natureza essencial de cada região. Constituindo um poderoso arquivo cultural, as representações em paisagem afirmaram-se como elementos decisivos na construção e disseminação de um imaginário geográfico eurocêntrico que reflecte a posicionalidade do sujeito-autor. Paralelamente, as geografias imaginativas que veiculavam a ideia de paisagem robusteciam uma superfície de observação que funcionava como modo distanciado de exercer autoridade sobre o espaço e sobre o Outro.

Entendida como moderna espacialidade, a paisagem definiu uma arena de significação em torno da qual se estruturaram as relações entre seres humanos e o território. Tendo subjacente uma particular estética, a estética de contemplação, a paisagem integrou um sistema de julgamento moral que contaminou a experiência de lugar. As bases kantianas da estética da paisagem contribuíram para a construção de uma experiência cultural profundamente modelada pelas categorias do belo e do sublime, como categorias transcendentais da experiência. Paralelamente, o movimento pitoresco colocou a estética do observador-viajante como valor central de uma cultura

de movimento e da descoberta do Outro exótico posta em voga pelas classes altas. Mas o moderno conceito de paisagem, ao integrar o desenvolvimento das artes e das tecnologias da percepção como de ideologias e políticas de representação, integrou ainda e foi nutrido por categorias epistémicas que vieram a consolidar-se sob a acção da geografia como projecto científico.

Assim mostramos como, numa primeira fase de institucionalização da ciência geográfica, a paisagem foi transformada em objecto científico, um objecto implicado com a tarefa de "descrição da terra". Incorporando e legitimando uma específica forma de ver através de uma particular conceptualização das relações entre os seres humanos e o ambiente físico, a geografia académica desenvolveu a ideia de paisagem como construção cultural e como experiência estética. Operou-se pois uma dupla codificação da semiótica da paisagem pela acção da teoria e prática geográfica institucionalizadas, explorando-se a fundamentação de um sistema de signos geográficos tornado ordem de conhecimento, num momento em que as artes plásticas anunciavam o declinar das representações em paisagem. Acentuando que a intercepção entre paisagem como experiência estética e paisagem como experiência científica revigorou um sistema simbólico e o poder da iconografia da paisagem, mostramos como um e outro se tornaram elementos decisivos para a construção do imaginário cultural moderno e para o activar de um impulso geopsíquico que a modernidade exponenciou.

Enfatizando um processo de colonização pictórica do mundo pela acção de uma muito particular hermenêutica do espaço, a ciência geográfica potenciou uma semiótica visual engendrada pelo trabalho mutuamente constitutivo das representações em paisagem e da cartografia. Com papel crucial na consolidação do imaginário geográfico moderno, as descrições regionais funcionaram como poderosas geografias imaginativas postas em acção através dos aparelhos de educação formal e institucionalizada. Colocada no centro de um processo de espacialização das estruturas de conhecimento e das categorias epistémicas modernas, a paisagem constituiu-se como objecto "neutro" de experiência. Operando através de uma peculiar poética do espaço associada ao trabalho das sociedades de geografia e de toda uma tradição geográfica de estudo e inventariação do território e seus recursos, a paisagem como objecto científico cumpria a função de arquivo do território no complexo processo de remapeamento do espaço pela cultura moderna ocidental. Tendo subjacente uma construção ontologicamente

nostálgica de lugar, as descrições científicas de paisagem configuravam-se como quadros das regiões implicados com a tarefa de fixar o carácter dos povos retratados "no seu lugar". Neste sentido, a análise do modo como a paisagem participou num processo activo de espacialização social que se encontra associado às práticas de retratar e designar as propriedades físicas do espaço, entroncou na análise das estruturas de subjectividade que informaram a própria institucionalização da geografia.

Desenvolvendo-se pela acção de estruturas de conhecimento e de imagens situadas que circulavam sob a ilusão de um campo de transparência assegurado pelo trabalho conjunto da ciência, arte e tecnologia, o processo de espacialização geográfica tem subjacente uma ontologia da paisagem estribada sobre a ideia de natureza original, e sobre a ideia da interacção entre uma natureza previamente constituída e culturas vernaculares estáticas perspectivadas uma e outras como todo holístico. Por isso, a teorização das formações regionais como condensações totais e fechadas em que a paisagem era resultado de processos culturais e sociais estáticos agindo sobre a natureza, veio a ser entretecida no imaginário popular por forma a legitimar uma retórica de textualização da paisagem que legitimava as geometrias de poder das modernas geopolíticas. A discussão da problemática da paisagem à luz de uma perspectivação crítica que durante as últimas décadas transformou este campo analítico numa arena transdisciplinar de debate, permitiu-nos pois reunir os aspectos centrais desta retórica e promoveu a reformulação da paisagem como objecto de estudo.

Afirmando-se pela integração de componentes estruturantes para a definição do sentido de lugar, a paisagem como ideia e como experiência denunciou a emergência de uma cultura de viagem e exploração bem como de uma cultura visual. Cumprindo a tarefa de transformação do mundo num catálogo de lugares, a ideia de paisagem popularizou-se nos alvores do século XX pela acção de uma superfície de visualização-contemplação com base na qual o sujeito do humanismo definiu as suas relações com o território. É que a construção da imagem de um "novo mundo" ocorreu pela posta em prática de um sistema de representação desenvolvido em consonância com uma teoria da cognição que serviu de base às categorias epistémicas em que a ciência se especializou. Desde este ponto, a ênfase num sistema perceptivo que submetia a experiência háptica à experiência óptica permitiu engendrar um modo de aceder com

distância ao Outro desconhecido e, concomitantemente, um modo de cristalizar a territorializaçao da mesmidade do Eu ocidental e urbano.

Colocando a percepção visual como mecanismo central para aceder à verdade e à razão, uma ordem de conhecimento especializou-se nas mais diversas técnicas e tecnologias da representação como modo de "naturalização" de um aparato epistémico. A relação entre uma obsessão cultural pela "luz" e pelo sentido de iluminação pela razão que percorre o pensamento ocidental e a construção de um espaço abstracto como elemento estruturante das modernas espacialidades permitiu articular o conceito de paisagem com uma lógica especular dominante. Criando uma presença fixa para o sujeito (observador), a ideologia visual associada à tradição ocidental centrada num ponto de vista privilegiado permitiu a substituição de outros códigos de conhecimento e representação pelos códigos realistas. Ao centrar a verdade da experiência no aparelho ocular e tecnologias decorrentes, tal forma de perspectivar o mundo assentou sobre a ideia de um Olho descorporizado, o Olho espectatorial mais do que incarnado da lógica de racionalidade científica. A distensão de um espaço isotrópico e de um ponto de vista vantajoso que garantia o controlo da representação pelos grupos autorais entroncou, portanto, na fixação de uma posição para o sujeito num espaço interior, como pré-condição para o conhecimento do mundo exterior. Neste quadro, dentro do qual um moderno paradigma colocou a concepção da mente como teatro profundo das representações cognitivas, a questão da subjectividade entronca na invenção e disseminação de tecnologias passíveis de corroborar modelos de identidade descorporizada. Neste sentido, o desenvolvimento da perspectiva linear e da câmara obscura respondeu à necessidade de visualizar espacialmente os objectos e de estabelecer a correspondência entre mundo exterior e mundo da representação.

Explorando as políticas de representação convocadas para a figuração do espaço, este estudo mostrou como a paisagem tem servido tanto para a legitimação de ideologias implicadas com a perpetuação de um conceito super-orgânico de cultura que fertilizou projectos como o saueriano, como para a experimentação de experiências diferenciais de paisagem resultantes de políticas culturais que buscam autorização para os mundos que irradiam da experiência de identidades múltiplas e conflitivas. Efectivamente, desenvolvendo-se sob acção daquelas tecnologias da representação, perspectivadas como instrumentos cruciais para o incremento de uma tradição de

objectivismo na cultura ocidental, a ideia de paisagem funcionou como forma de estruturação ideológica do território integrando políticas estéticas e científicas. Nutrido pelas diferentes artes da paisagem (a pintura ou a cenografia, o desenho, a arquitectura ou a jardinagem), o espaço foi alvo de um movimento crescente de esteticização que permitiu a cristalização da experiência de lugar. Mas o espaço foi ainda alvo de um movimento crescente de narrativização que foi sendo promovido pela literatura tanto como pelo discurso científico. Uma particular produção do espaço se objectivou assim durante o período moderno e através da ideia de paisagem, como subterfúgio para a "naturalização" do domínio do conhecido bem como para a formação social que subjaz esta ideia como poderosa construção cultural.

Mobilizado por uma superfície de contemplação que associava paralelamente cultura visual e de viagem, o moderno observador foi-se constituindo pela acção de dispositivos que ofereciam complexas imagens e narrativas espácio-temporais. Uma acção de mediação que enunciava a experiência de um sujeito fisicamente mais móvel implicado com a experiência das novas tecnologias do movimento, transporte e comunicação. Como forma organizada de experiência espectatorial, um consumo turístico do espaço foi-se desenvolvendo, tendo em conta as lógicas culturais das elites e articulando em seu redor uma série de actividades culturais. Encontrando-se na dependência de uma superfície de visualização que foi mobilizada por forma a incluir a própria experiência de mobilidade física do observador, o desenvolvimento de uma cultura de viagem e do turismo reorganizava a prática de lugar e promovia a mercantilização de um espaço esteticizado e narrativizado. Reflectindo a transformação da mobilidade do sujeito, nomeadamente pela acção do desenvolvimento das tecnologias de transporte e da viagem virtual, esta transformação da superfície de observação reflectia a mudança nas práticas do espaço e os novos hábitos urbanos. A criação de estruturas arquitectónicas de ferro e aço e de galerias comerciais, ao abrir a possibilidade para novas formas de experiência, encontra-se de igual modo associada à emergência do moderno observador como consumidor individual de espaços e tempos da fantasia e do desejo. Neste quadro, o incremento de novas experiências de mobilidade, da celebração do sujeito espectador e móvel como uma espécie de *spleen* da modernidade, encontra na experiência do passeio turístico e do voyeurismo o modo de reformulação das próprias práticas do espaço. Consequentemente, a semiótica da paisagem recodifica-se por forma a integrar

esta reformulação, bem como a experiência da deriva urbana e do choque e sobreposição de imagens. Este estudo mostrou como a paisagem foi responsável pela organização de uma semiótica do espaço implicada com a reciclagem da experiência de "resíduos de mundos sonhados", pelo sujeito metropolitano. Uma semiótica que, não obstante, ao ser alvo de acomodação cultural por parte de diferentes grupos e segmentos do social abria a discursividade geográfica a novas interpretações.

Integrando subliminarmente a mobilidade feminina e a redefinição das relações entre público e privado, o novo modelo do observador (como sujeito urbano e solitário deslocando-se sobre um espaço em reconfiguração) integrou a definição de uma superfície feminina de observação. Anunciava-se assim a emergência de uma discursividade geográfica posta em jogo pelas novas tecnologias espaciais que paralelamente alteravam e reflectiam outras práticas de lugar. Assentando em grande medida na ilusão da mobilidade espácio-temporal e nos prazeres da circulação e do consumo, a reorganização do poder social nas primeiras décadas do século XX associou-se à reestruturação de uma superfície de observação capaz de produzir diferentes subjectividades e à sua relação com as novas práticas culturais ligadas à experiência de novos espaços e à mobilização virtual do espaço e do tempo. Contendo "resíduos de mundos sonhados", as formas arcaicas benjaminianas iam transformando a experiência da modernidade de acordo com a comodificação das relações sociais e da natureza. A sua ambiguidade como lugares de consumo e passagem, recolocou o trabalho da paisagem como arena de exibição de um mundo ordenado para representação. E se as versões estética e científica da paisagem revelavam uma deslocação do território visualmente apreendido para a sua estruturação conceptual, o desenvolvimento dos dispositivos arquitectónicos de passagem e das tecnologias do transporte e da visão que possibilitaram a conquista da ilusão de mobilidade anunciavam um novo paradigma perceptivo que viria recolocar cognição e subjectividade. É que imanente à elaboração do novo conhecimento empírico da visão e técnicas do visível, a formação de um novo tipo de observador resultou numa mudança para uma subjectividade mais corpórea, a qual trouxe consigo formas de identidade heterogénea (e mais fluida), dado encarar-se o corpo como produtor activo da experiência óptica. Ainda que continuando a assentar em aparatos que separam o referente da experiência, tal subjectividade localizou a percepção no corpo do

observador, o que trouxe novos desafios para os modos de apreensão estética e científica. Neste quadro, o advento do cinema e a espacialização do tempo e dinamização do espaço promovida pelo filme, permitiu a experimentação de um novo sistema de representação e de um novo modelo de conhecimento.

Como estudo extensivo empenhado na aproximação entre geografia e cinema, este trabalho elucidou o intenso diálogo entre categorias de conhecimento e modelos de experiência que se organiza no processo de construção do lugar fílmico, mostrando como este diálogo se efectua pelo trabalho da paisagem.

Perspectivado como forma simbólica da alta modernidade testemunho da alteração nos sistemas de percepção e emoção promovida pela participação crescente de diferentes segmentos do social numa nova esfera pública e pela recodificação da cultura visual com diferentes sistemas de significados resultantes da acção de subjectividades heterogéneas, o cinema promoveu uma distensão espácio-temporal que força a indagação do trabalho da paisagem. Como explicamos, adquirindo o estatuto de amostragem rítmica implicada com o lamento da perda de uma espécie de supernatureza, a ideia de paisagem refluiu através do cinema a sua função de lugar do absoluto na experiência da modernidade. Através dela, o novo sujeito social exorcizava uma anterior construção cultural bem como o epicentro de uma superfície empírica de observação. O aprofundar dos termos da complexa experiência que se estrutura em torno desta construção cultural passou, para nós, pela tentativa de compreensão da sua reorganização pela tensão entre uma superfície empírica de observação e uma superfície especulativa de observação que tomou lugar pela acção da arte e das novas práticas sociais. Assim demonstramos que, como forma de arte, o cinema possibilitou a reorganização da experiência de paisagem como experiência crucial no que respeita ao lidar com um dos problemas centrais da filosofia moderna; a ideia de uma dolorosa separação da natureza e da divindade por parte do sujeito moderno. Como manifestação ou evocação do sentimento de perda de uma "origem", o trabalho da paisagem funcionou culturalmente como representação de um lamento associado à perda de significado de uma experiência situada de natureza, ou da ideia de remoção da natureza e do absoluto da experiência. É que, como práticas que reflectiam este movimento de representação cultural da perda pela intensa repetição, as artes da paisagem funcionaram em grande medida como ritual de lamento que activava o princípio metafísico através

do qual se conectava o mistério redentor da criação humana com o renascimento do sentimento de uma essência super-natural. Por este meio, concluímos, a celebração da ideia moderna de natureza configurou-se como um veio aurático de lamentação que reflecte o desenvolvimento de novas formas de experiência e de consciência, mas também de novas formas de organização social e política.

O nosso contributo para a extensão das abordagens críticas da paisagem, através da análise e interpretação das suas representações no cinema, passou pois pela tentativa de elucidação e de compreensão deste processo. Um processo dentro do qual se produziu uma recodificação dos sistemas de signos geográficos e da semiótica da paisagem, tendo em conta o papel cultural do cinema perspectivado como manifestação artística implicada com a expressão daquilo que emerge no processo do devir e do desaparecimento, excedendo a experiência dada. Contendo significados que não estão totalmente presentes, a forma de arte condensa o trabalho dos signos que funcionam paralelamente como uma origem ou amostragem temporal e rítmica e como enunciação das novas condições da experiência. Por isso, a paisagem foi apropriada pelo cinema como forma de representação da terra e do lugar saturada pelos códigos e convenções modernos, quando paralelamente este médium permitiu o retrabalhar das próprias fundações da experiência de paisagem.

Levando à definição de um quadro capaz de responder aos imperativos teóricos e conceptuais da pesquisa como aos desafios da interpretação fílmica, a aproximação à problemática da paisagem no cinema permitiu aceder aos mecanismos de significação que se reorganizaram através do cinema como tecnologia do movimento, transporte e comunicação. Perpetuando um movimento definido no início da era moderna, a paisagem reafirmou-se na era da reprodução mecânica como parte integrante de um ciclo de mediação cultural do território. A deslocação da paisagem como sistema semiótico, desenvolvido em resposta à experiência estética de contemplação modelada pelos valores e ideologia da alta burguesia, para a paisagem como sistema semiótico que integrou a experiência, os valores e ideologias de outras classes, operou-se sob o efeito das novas tecnologias e em grande medida do cinema como arte das massas. Integrando progressivamente os apelos do sujeito móvel e heterogéneo, a recodificação de um sistema de signos geográficos que colocou a ideia de paisagem como centro de uma ordem de conhecimento e como elemento de mediação cultural das relações entre seres

humanos e ambiente físico operou-se tendo em conta o jogo de significados que se organiza sob o efeito do movimento e colisão de imagens de lugar. Tratou-se, portanto, de recolocar a análise da paisagem desde um ponto em que aquilo que importa é aceder aos mecanismos de significação que se organizam pelo trânsito intertextual que põem em contacto cada "quadro" de lugar com aqueles que o precedem e sucedem numa cadeia cultural de imagens. E o filme revelou-se particularmente rico para a exploração deste carácter relacional da imagem, para a compreensão da paisagem como concreção de migrações de imagens-memória, cujo poder simbólico permite reciclar a nossa experiência ordinária da terra, do Eu e do Outro. A construção de um quadro de investigação da semiótica material da paisagem cinemática permitiu mostrar que, através do cinema, o trabalho da paisagem desenvolve-se para além do refluir do capital onírico que anima o imaginário geográfico moderno. Respondendo a um ímpeto psicogeográfico que se revigora pelo consumo espacial mediado pelos ambientes de ecrã, a paisagem cinemática funciona como estratégia de negociação dos mundos da experiência, enunciando as complexas práticas de mapeamento desenvolvidas por sujeitos móveis e fragmentares.

Perseguindo a tentativa de compreensão das operações semiótico-materiais dos elementos orgânicos e não orgânicos, linguísticos e tecnológicos que participam no fabrico generativo do espaço, os quatro estudos de caso por nós desenvolvidos funcionaram pois como meio de experimentação de tecnologias analíticas passíveis de aceder às instâncias de comunicação convocadas para o trabalho da paisagem. O esforço de compreensão dos mecanismos articulados na passagem das representações de espaço para a construção do lugar fílmico, os mecanismos de reciprocidade animados pelos sujeitos convocados no acto de consumo fílmico, ao assentar sobre a exploração das relações entre cronotope artístico e iconologia, pôs em jogo uma semiótica material da paisagem como elemento estruturante para a organização da experiência fílmica. Desde logo, a análise das fórmulas do patético desenvolvidas pelo cinema mudo feito em Portugal na segunda década do século XX por autores como Georges Pallu mostra que as formas culturais convocadas para a representação das paixões desenvolvem-se com recurso a uma tradição pictórica de representação da natureza assente sobre a ideia de paisagem. Como mostramos pela análise da obra *A Rosa do Adro*, o recurso às representações em paisagem assegurava a possibilidade de representação do espaço

dentro de um modelo tradicional de visualização assente sobre a distância entre o sujeito (observador) e o objecto (observado). Ao permitir a organização do espaço pró-fílmico, a representação em paisagem integrou um conjunto de técnicas mobilizadas para a passagem dos modos primitivos de representação em cinema para os modos clássicos de representação e para a narrativa linear assegurando a "coerência interna" de um novo campo de visão.

Como forma simbólica dentro da qual se experimentou um novo sistema de representação, o cinema abriu caminho para novas formas de subjectividade e para um novo trabalho da paisagem, para a deslocação da experiência de paisagem de uma estética de contemplação para a experiência de paisagem como estética de aproximação. Não obstante, este percurso foi acompanhado, numa primeira fase, por uma reorganização das categorias da experiência por parte das diferentes classes sociais, reorganização que foi servida pela estética da contemplação como meio de adaptar os sujeitos à nova experiência da natureza tecnologizada. Plasmando uma tradição de representação da natureza que por meio da arte confrontava o ser humano com as complexas mutações do ambiente físico que se efectuavam pela acção de fluxos industriais agressivos, a paisagem cinemática integrou este movimento de organização artificial da experiência que a modernidade exponenciava. Disseminada pelas diferentes classes sociais e para diferentes sujeitos, a experiência da paisagem como contemplação estética foi sendo acomodada pelos diferentes grupos. Acompanhando um processo de adaptação às novas categorias da experiência postas em jogo pelas tecnologias do movimento e do transporte, da exploração e da viagem, o movimento de acomodação cultural ao médium passou, numa fase inicial, pela transferência para as diferentes classes sociais de uma estética implicada com as anteriores categorias da experiência espácio-temporal. Implicada com o movimento das imagens que condensam o poder expressivo das formulas culturais da paixão, uma semiótica-material da paisagem reorganizava-se num novo sistema de representação que realinhava sistema cognitivo, sistema de percepção e sistema de emoções. Como geografias impuras que circulavam marginalmente em relação ao circuito de educação geográfica posto em curso pelo ensino oficial, as geografias representadas no cinema encontram vida nas operações afectivas que através delas se estabelece, para além da sua existência como construções situadas num tempo histórico particular. Mas estas geografias são nutridas pelo trabalho

da paisagem cinemática, que permite a passagem da representação do espaço à construção do lugar fílmico. De facto, o modo como a paisagem nos olha através daquele filme força o reconhecimento do seu papel numa forma simbólica que coloca as operações da memória e do mito num quadro em que o movimento das imagens propicia a reconsideração do papel cultural de uma tecnologia para a construção do sonho. Desde este ponto, o próprio processo de acomodação cultural ao médium instaura um percurso de emancipação dos sujeitos implicados com a tarefa intra--subjectiva e intersubjectiva de construção do lugar fílmico. E se, através da paisagem, o cinema reforçava o tratamento neo-romântico de uma estética de contemplação em que a natureza assegurava a ideia de retorno *ad uterum* como mecanismo de fixação de uma identidade colectiva exponenciada pela ideologia nacionalista e pela Igreja cristã, paralelamente o cinema abria campo para novos processos de mapeamento e para diferentes subjectividades que enunciavam as operações do corpo e do desejo. Mais, a mobilização de uma estética pitoresca pelo cinema, funcionaria não só como meio de reforçar valores e quadros regionais associando-os à ideia de terra-mátria e de um destino comum, mas como estética de experimentação de sujeitos móveis e das identidades femininas e subalternas que iniciavam a conquista de uma nova esfera pública.

Ajudando à estruturação do espaço diegético do filme, o cronotope artístico permitiu lidar cinematicamente com as dimensões espácio-temporais convocadas para a organização da narrativa linear. A convocação do cronotope artístico permitiu assegurar um primeiro nível de significação para o trabalho da paisagem cinemática, sendo um segundo nível assegurado pela relação estabelecida com as formulas do patético. Este compromisso entre componentes narrativas e estéticas é particularmente claro nas adaptações do mundo romanesco oitocentista, em que o cronotope do idílio rural permite reciclar o trabalho da paisagem no que respeita à cristalização de imagens situadas de um bloco espácio-temporal disposto para a alocação das figuras da paixão como das representações culturais de uma natureza ancestral e impoluta atractiva, desenvolvendo-se no exterior da urbanidade. Este constitui, portanto, o primeiro dispositivo do nosso esboço para uma relação das geografias impuras de Portugal, através do qual iniciamos um processo de indagação das geografias que se escondem sob a cobertura opaca dos "nossos" arquivos culturais. Tanto mais que, o esforço de

posicionalidade por nós efectuado ele próprio nutre a prática do sujeito em formação, como explorador cultural. A abertura dos arquivos culturais à prática do sujeito em formação sonda-se por isso numa releitura dos sistemas de signos geográficos eles próprios recodificados pela sobreposição e intercepção dos diferentes estratos da memória que se precipitam nos diferentes textos e imagens. A abertura dos arquivos do cinema à nossa própria prática de geógrafos permitiu assim constatar a intercepção dos discursos ordinários e científicos que se efectua em cada filme, como substrato para a activação dos mundos de sonho. E, neste sentido, a individualização do cronotope do idílio rural indicia o poder do trabalho dos afectos na experiência da paisagem.

Desenvolvendo-se através de uma essencialização da natureza, o trabalho dos afectos é nutrido pela ideia de formas simples cuja expressividade é responsável por uma amorosa poética do espaço, a poética da narrativa – 'the narrative she'. Poética que entrou num percurso de corrupção com o cinema português das décadas seguintes quando o trabalho da paisagem contava já com o efeito da sonorização. Transportada para ambiente urbano esta poética é retrabalhada pelo cronotope do bairro-pátio-rua, enunciando-se um trabalho da paisagem profundamente nutrido pelas vozes histriónicas das classes populares. E se a experimentação de "outras" geografias passava então pela reorganização da experiência do urbano pelas classes médias, esta ocorria em grande medida pela construção de uma pastoral urbana que o cinema potenciava. De facto, o fabrico da pastoral urbana de Salazar encontra um dos seus mais ricos testemunhos na comédia como género cinemático em que a experiência da paisagem contribuiu para a celebração dos mitos do território português como nação imperial. Mas a reinvenção da comédia por Cottinelli Telmo funcionaria como exemplar episódico de subversão contida de textos e discursos fascistas ocupados ao tempo com poderosas políticas de auto-representação. Ao activar um cinema que assenta na carnavalização do espaço e no travestimento da paisagem como estratégia de sublevação das classes populares, o filme *A Canção de Lisboa* activa as instâncias de corrupção de uma estética de contemplação mobilizada para a expressão dos afectos. O uso excessivo dos planos de enquadramento e a figuração dramática do bairro alfacinha são aí mobilizados como motivos de farsa e colados ao riso sardónico da câmara implicada como o desvelar da impossibilidade de imobilização de um ambiente natural mítico. Neste sentido, o segundo dispositivo do nosso esboço para uma relação das geografias impuras de Portugal é precisamente a

pastoral urbana, como forma cultural através da qual se produziu uma reorganização dos afectos em relação a um ambiente ambíguo como o da "cidade nova", mas também como forma cultural que serviu para parodiar as utopias cénicas de um regime político.

Reflectindo a acomodação de uma nova experiência da natureza, o trabalho da paisagem cinemática assumiu com a comédia de Cottinelli a função de pôr em relevo a dissonância das tecnologias clássicas de representação ao serviço de uma estética modernista. Demolindo uma hierarquia convencional de representação de objectos e sujeitos, a sua comédia instaurou uma experiência da paisagem em que tudo é objecto, objecto de representação. E aqui se encontra o carácter verdadeiramente modernista desta obra episódica, que é particularmente significativa para nós na medida em que denuncia a subversão da experiência contemplativa de paisagem e em que faz depender o seu poder comunicacional de uma segunda vida da obra dependente de um imaginário dialógico que é activado na relação com o sujeito espectador tornado ele próprio objecto de representação. O activar do riso pelo cinema decorre aqui da mobilização de uma sardónica poética do espaço que denunciava o poder das novas tecnologias do transporte e comunicação como da arte para a construção simbólica do lugar e das identidades. E se, através do trabalho da paisagem cinemática, o espaço ia sendo convertido em lugar da memória e tradição, aquele convertia-se de igual modo e subliminarmente em lugar de negociação de subjectividades em luta por expressão.

Silenciando um precário desenvolvimento económico e tecnológico e uma política de centralização que deixava grande parte da população votada à tarefa de lidar com os limites da sua própria sobrevivência, a celebração do idílio rural e da pastoral urbana nutriram quarenta anos de ditadura integrando uma política de representação orientada para a perpetuação do mito da nação imperial. A relativa posição de marginalidade de Portugal em relação aos conflitos armados que encontravam palco na Europa central, funcionaria ainda como estratégia de legitimação da condição de um desígnio nacional associado à ideia de sobrevivência e expansão de um Quinto Império, como espaço ocupado pela realização de uma ideia. E é neste contexto, no contexto de celebração de uma ideia de Portugal como reino universal (ideia que é esgotada pelas políticas de auto-representação de um regime), que diferentes movimentos sociais e estéticos iniciam um percurso de fracturação do trabalho da paisagem como padrão de amostragem rítmica, de sublevação de uma semiótica da paisagem orientada para a

representação aurática de uma origem e de um modelo de experiência que urgia suplantar. Implicado com as políticas da resistência e do silêncio, o cinema português inicia na década de 1950 um percurso de indagação das condições de existência, em grande medida sob o efeito dos movimentos cineclubistas. Acompanhando um movimento que na Europa e na América do Norte colocou a década de 1960 como momento crucial de revolução cultural, o 'cinema novo' português transformou radicalmente o trabalho da paisagem com recurso ao cronotope dos territórios-vagos. Tratava-se já, não de produzir uma carnavalização do território pelo cinema, mas antes, de desenvolver um novo estilo estético e de produção através do qual o filme deixava de ser visto como forma neutra de representação, para ser visto como linguagem, uma linguagem de contestação. A ruptura de uma tradição cinematográfica pelo cinema novo associada à criação de um novo estilo visual para o cinema desenvolvido de acordo com os diferentes grupos de autores, funcionou como modo de contestação das ideologias subjacentes ao "cinema nacional" mas também como modo de contestação de uma ideologia mais vasta que tinha tomado conta do cinema como instituição (o cinema de produtor e os meios capitalistas de produção). O filme *Uma Abelha na Chuva* de Fernando Lopes mostrou-nos precisamente como a vanguarda estética das décadas de 1960 e 1970 organizou um outro nível de discurso áudio-visual através do cinema, indagando a sua relação com o desenvolvimento de uma consciência da modernidade. Implicado com a descoberta da substância de que é composto o próprio cinema, o autor reflecte visualmente sobre o paradigma do idílio rural português enxertando conjuntos formais de imagens de "natureza" em blocos espácio-temporais saturados pela ideia de paisagem. Abandonando os subterfúgios de estruturação do melodrama, Lopes ressuscita a expressividade clássica das fórmulas do patético através de um exercício de colocação de grupos de figuras humanas sobre um fundo em que a figuração cénica da paisagem remete para os estratos de sedimentação cultural de um imaginário geográfico aprisionada numa construção histórica situada e respectiva formação social. Mas, ao inscrever-se dentro de um cronotope que rompe com as categorias formais de tempo e espaço, o trabalho da paisagem é subvertido, abrindo-se para categorias especulativas que permitem a reavalização da própria experiência fílmica. Ao confrontar as audiências com a própria experiência fílmica, esta obra implica o espectador na própria discursividade fílmica e reclama a sua participação activa no trabalho da paisagem.

Como arborescência do cinema moderno, este filme vê-se implicado com a vontade de estabelecer a distância estética entre as audiências e o filme como modo de produzir um efeito psicológico de confrontação das audiências com o filme e como modo de chamar para a linguagem especifica do próprio médium, como para a construção do lugar fílmico. Desde este ponto, a releitura dos sistemas de signos geográficos convocados para a organização do cronotope dos territórios-vagos abre-se para uma semiótica-material da paisagem implicada com a revelação da substância mineral de um corpo-terra desvelado pela câmara na sua progressiva e letárgica aproximação a uma trama de espaços sociais que vão sendo cerzidos na construção do lugar fílmico e pela acção do contra-idílio. Assim, o contra-idílio constitui o terceiro dispositivo do nosso esboço para uma relação das geografias impuras de Portugal; pelo modo como põe em jogo as geografias substantivas da alteridade enunciadas pelos territórios-vagos, mas também pelo modo como representa uma espécie de lado oculto de toda uma ideologia implicada com a celebração da pastoral urbana. As geografias que se organizam através deste filme põem em jogo uma poética de resistência, uma silenciosa poética do espaço que se viu implicada com um dos mais significativos movimentos nacionais de revolução social, com a sublevação das classes operárias e com a transformação da experiência de paisagem. Como forma cultural engendrada para a contestação de um estado geral das coisas como para a denúncia de uma particular ordem político-social, o contra-idílio permitiu que se experimentassem novas subjectividades e as identidades revolucionárias das gerações implicadas com a ruptura de um sistema ideológico e de auto-representação.

Colocando a interrogação sobre um território e sobre uma identidade colectiva que urgia reavaliar, o cinema novo representou um movimento espasmódico num contexto cultural em transformação que deu lugar a uma ordem democrática cuja resposta às demandas de um todo social mais fragmentado e mais heterógeneo foram sendo fragilmente articuladas. De facto, a abertura das políticas nacionais à ideia de uma Europa sem fronteiras e aos desafios de uma economia global deixaram pouco espaço para a avaliação das utopias revolucionárias e para o fabrico cultural de um presente pós-colonial e pós-comunista. Emaranhado nas redes do produtivismo e da tecnocracia, o cinema passou a denunciar uma produção da natureza que tem muito mais que ver com a organização dos espaços de consumo e de lazer do que com a busca de novas

relações entre sujeitos-outros. Tanto mais que, a colonização massiva das representações por acção do cinema industrial e dos média terá sido responsável por um colapso ao nível do "nosso" próprio imaginário cultural que permitiu a colagem ininterrupta dos diferentes imaginários imperiais num todo-amálgama disposto para a legitimação de uma geopolítica multinacional.

Implicado com o fabrico da cidade tecnológica, o cinema colocou a *global city* como espacialidade reinante que condenou ao monologismo os lugares saturados da hipermodernidade. E é aqui que um trabalho residual da paisagem como forma de ver ganha renovado ímpeto pois o vigoroso reciclar da ideia de paisagem e de uma semiótica da paisagem associada a anteriores modelos de experiência funciona como poderosa política de representação implicada com "naturalização" dos seus próprios regimes de poder. E é no contexto de uma ferocíssima competitividade produtiva e comercial implicada com o reciclar *ad nauseam* da ideia de tradição e património, assim como com a venda de lugares fora de qualquer tempo e espaço que esgotam as possibilidades do próprio orientalismo como doutrina, que o cinema realizado em Portugal se entrega à devota tarefa de tentar compreender a "nossa" condição presente. De facto, a análise do filme *Casa da Lava* de Pedro Costa, mostra que, ao desenvolver-se contra as políticas hegemónicas de representação, a obra funciona como uma espécie de geografia de sutura que põe em contacto as partes da diferença daquilo que nunca foi um todo. O repensar das relações desde um ponto de sutura funciona aqui como modo de endereçar o artificial de um encontro, como modo de retomar um diálogo que não existe porque nunca existiu. Não obstante, fazendo recurso ao cronotope dos contra-espaços, um bloco espácio-temporal "inacabado" que põe em acção "outros" espaços, o autor instaura uma heteroglossia da paisagem que se organiza pelo contínuo reenviar para a experiência vivenciada de lugar. Desde este ponto, o movimento das imagens e a crueza do som e dos discursos organizam-se em torno da expressividade dos corpos em relação. E é sob um primeiro efeito da incomunicação que se organiza uma semiótica da paisagem que irradia do expressividade material dos corpos convocados para dramatização, uma semiótica que resulta de uma miríade de signos aglutinados nas zonas de contacto com o único intuito de gerar significado. Assumindo a individualidade das linguagens que se interceptam em cada plano, a experiência de paisagem nutre-se da autoridade das vozes que articulam o encontro entre diferentes

entidades. A estética de aproximação que desde aqui se enuncia, dando conta da polifonia da vida humana e não humana que se agita nesta obra, é responsável pela libertação das visões subjectivas inerentes à sua organização formal. E é precisamente pela mobilização deste circuito de posicionalidades que a experiência de paisagem se reconfigura. A cartografia emocional que possibilita a construção do lugar fílmico permite a emancipação de um imaginário espacial dominante por forma a interceptar o contínuo jogo da história a que as identidades culturais são sujeitas. Reenviando-nos para a complexidade das ligações interculturais encerradas na prática de cada imagem, a discursividade geográfica accionada pelo filme decorre das políticas de reconhecimento postas em jogo pelos sujeitos envolvidos no acto de significação. Operando activamente no tecido ficcional da obra, os planos de paisagem funcionam como intervalos de significação que, pela sua pureza estética, activam o carácter desestabilizador e provocatório da iconografia fílmica. Aprofundando o sentido perturbador que se desprende do tratamento das figuras da paixão, o trabalho da paisagem é objectivado pelo trânsito das imagens que convocam paralelamente a contemplação melancólica e a impossibilidade mesma do desenvolvimento de ressonâncias emotivas associadas aos ícones naturais. Trata-se pois de uma espécie de sublevação do objecto natural relativamente aos princípios fundacionalistas das sua representação pela cultura ocidental, a sua transformação em sujeito comunicacional activada pela semiótica material da paisagem. A mobilização pontual de uma retórica formal de representação do espaço em que se esgota o sentido de profundidade de campo como forma de aceder ao artifício da dramatização da paisagem na cultura ocidental, reenvia para mundos inacessíveis e inquietantes que entroncam num imaginário arcadiano autorizado pela memória social. É como se, pela sua expressividade clássica e contida, os personagens se libertassem de um sistema formal de representação para reinventar os seus próprios códigos, através dos quais instauram novos significados para as arcádias inadvertidas. Desde este ponto, emerge uma lógica generativa e relacional do espaço obtida da sutura dos corpos em representação, das performances de aproximação dos corpos culturais cingidos à discursividade física do contacto dentro da qual os sistemas de signos se dobram e desdobram pela acção de uma descomprometida heteroglossia entre sujeitos e território.

Como forma cultural implicada com a reorganização dos afectos em relação a um ambiente "estranho" e "agreste", saturado por imagens forjadas num "centro constitutivo" como modo de tornar periféricas as alteridades, o mito da arcádia tem funcionado como recurso retórico para a estruturação do imaginário paisagístico dos territórios de "outros". Desdobrado desde a antiguidade clássica em diversas subconstruções, o mito arcadiano denuncia a necessidade cíclica de rever a organização das relações entre natureza e cultura, o quadro de relações que permite a aproximação entre sujeitos de carácter diferencial, entre o ser humano e o mundo objectual. E este é, a nosso ver, o significado íntimo do filme analisado, um significado que se desprende da análise dos intervalos de profundidade abertos pela paisagem no tecido intra-textual. Pondo a descoberto os conflitos culturais que densificam a leitura da obra, a descodificação dos enigmas paisagísticos que a povoam permitiu aceder a significados intrínsecos articulados pelo movimento das imagens. Ao reenviar para as construções culturais mais antigas que, através da celebração de uma arcádia primitiva, legitimaram um cem número de exclusões, sistemas hierárquicos de representação e experiências estéticas privilegiadas, o filme de Pedro Costa confronta-nos com a impossibilidade de comunicação tornada muro de memória nos "nossos" arquivos culturais. Ao enxertar o mito da arcádia primitiva numa primeira e potentíssima figura cultural convocada pelo filme, a ideia de *Monte Sacro*, a obra recoloca os sistemas de signos geográficos que fundamentaram todo um imaginário cultural preparado para lidar com as ideias de puro e impuro, indagando a sua eficiência para lidar com as excrescências físicas dos "territórios abandonados". Ao funcionar como quarto dispositivo do esboço para uma relação das geografias impuras de Portugal, a arcádia inadvertida surge como um outro sistema de signos que instaura os espaços da diferença e do estranhamento em que o sentido de incomunicação advém antes de mais do trauma da sutura, para depois se desmultiplicar num sem número de geografias hápticas e parciais. E não deixa de ser interessante a aparente ambiguidade que caracteriza a construção do lugar fílmico na experiência desta obra contemporânea em que a poética do espaço é marcada pelo sentido de incomunicação e a experiência de paisagem nos abre para uma estética de aproximação. Mas, de facto, não será este sentido de incomunicação e de abandono estratégia primordial para a construção de novos quadros relacionais e para a invenção de novas linguagens corporais e de mecanismos de tradução, desta vez, *com* o Outro?

Potenciando a articulação do visual e do afectivo, do corpo e do movimento, a experiência da paisagem cinemática reclama sensibilidades geográficas direccionadas para o suplantar da redução da paisagem a mero referente numa cadeia de significados. Como poderoso mediador cultural que legitima formas específicas de relacionalidade social, a paisagem evidencia as dinâmicas postas em curso por um sistema geográfico de signos e por uma teoria estética. Como dispositivo de comunicação, a paisagem evidencia a construção dos mundos da experiência que é organizada através das componentes material, simbólica e vivencial do espaço. O apuramento de tecnologias analíticas passíveis de aceder às instâncias de comunicação convocadas para o trabalho da paisagem é por isso urgente, por forma a ter em conta as operações semiótico-materiais dos elementos orgânicos e não orgânicos, linguísticos e tecnológicos que participam no fabrico generativo do espaço. E esta é uma das importâncias cruciais deste estudo e um dos seus traços de originalidade; o facto de fornecer uma tecnologia analítica para a exploração da experiência da paisagem cinemática, como experiência do fabrico generativo do espaço. Tanto mais que a compreensão dos processos que participam nesse fabrico generativo constituem, a nosso ver, um dos grandes desafios colocados à própria teoria da produção do espaço na suas versões mais ortodoxas, um desafio que integra os reptos de afirmação de um Terceiro-espaço implicado com o destronar de espacialidades hegemónicas e com as dinâmicas das zonas de contacto, bem como com a proliferação dos espaços diferenciais do Outro. Trata-se pois de um redireccionar da cultura científica para as instâncias do ser-com-o-Outro, o que pressupõe uma prática implicada com a compreensão do visível como textura de envolvimentos práticos e de intencionalidades figurativas em busca de expressão. Uma prática dentro da qual a escrita é encarada como universo em que se experimenta o diálogo não restrito entre o Eu e o Outro, como relação de simultaneidade (no sentido bakhtiniano em que o *self* é relação). Ora é também neste sentido que a problemática da paisagem se reconfigura, na medida em que incorpora a relação do Eu e do Outro encarada como problemática estética. E embora não seja forçoso admiti-lo, não será de mais aludir ao esforço que representou a tradução da experiência através da articulação de conceitos e metodologias por forma a tentar dar resposta a esta problemática. Esperamos, por isso, que este estudo constitua não apenas uma frente de desenvolvimento dentro de uma área que em Portugal conta com uma longa tradição de

investigação, a Geografia Cultural, mas que possa funcionar como ponto de partida (não apenas para geógrafos mas para diferentes sujeitos) para um percurso crítico de indagação das geografias culturais produzidas em Portugal, bem como para a experimentação da leitura e da escrita de sistemas de signos geográficos radicalmente novos.

Convocando elementos da iconografia da paisagem, o cinema funcionou ao longo deste estudo como ambiente de mediação para a enunciação de sistemas de significados que se estruturam através dos mecanismos de reciprocidade postos em jogo para a construção do lugar fílmico. Dentro destes mecanismos, a negociação das instâncias de contacto entre sujeitos de natureza diferencial representa um desafio determinante para a deslocação da experiência de paisagem; da paisagem como experiência distanciada de uma terra-objecto por parte de um sujeito observador e descorporizado para uma experiência de aproximação entre sujeitos envolvidos num acto de tradução de significados que se opera pela convocação da linguagem de diferentes corpos físicos para o evento de significação. A mobilização da paisagem pelo cinema prende-se por isso e inequivocamente com a própria mobilização do sujeito diferencial para a criação de relações alternativas entre os seres humanos e ambiente físico, para a criação de um paradigma alternativo de natureza-cultura. Desenvolvendo-se subliminarmente pela articulação não de uma mas de diferentes linguagens da paisagem, o trabalho da paisagem no cinema amplia o alcance da própria experiência, como das relações entre o ser humano e o ambiente físico.

Desafiando a construção de uma imaginário geográfico total assente sobre as modernas categorias de espaço e tempo que legitimaram uma metanarrativa do território passível de responder aos desejos e fantasias do sujeito humanista, a paisagem cinemática opera activamente a reinscrição do sujeito nos circuitos vivenciados da prática quotidiana como da linguagem e do texto. Neste sentido, o nosso acto de escrita concretiza mecanismos textuais através dos quais se opera esse movimento de reinscrição do sujeito sob o efeito da experiência da paisagem cinemática.

Ao funcionar como tecnologia de reorganização da experiência, o cinema potenciou a deslocação da experiência de paisagem de uma estética de contemplação para uma estética de aproximação, argumentamos. Neste quadro, a experiência do lugar fílmico funciona como estratégia subliminar de mapeamento dos espaços vivenciados de

encontro dos diferentes sujeitos onde se experimentam subjectividades alternativas. Como motor crucial que pôs em jogo um processo de teorização crítica assim como um esforço de corporização da escrita, a experiência do lugar fílmico assentou nos mecanismos acionados pela figuração dramática da paisagem cinemática, os quais oferecem ligação entre as dimensões simbólica e material convocadas para a representação de um determinado ambiente físico. E é ainda neste sentido que o presente estudo evidencia a preocupação com a compreensão da relação entre consciência espacial e subjectividade, providenciando a reconfiguração do imaginário espacial bem para além da ideia de um espaço homogéneo total cerzido dentro de um paradigma hegemónico em que a natureza é recorrentemente conceptualizada como a ideia do Outro. Encontrando as suas raízes na acomodação cultural da natureza pela arte e pelo pensamento ocidental, a figuração dramática da paisagem pelo cinema abre-se às operações estéticas do mundo material como a uma linguagem da paisagem que resiste ao aprisionamento do significante pelo referente. Neste sentido, as qualidades de indexicalidade do médium que asseguram a impressão de realidade funcionaram como mecanismos de camuflagem para as operações de signos obtidos como gravura ou inscrição (no filme) de componentes específicos do mundo objectual. Enunciando a presença desse mesmo mundo e a sua acção dialogante no evento da experiência, a expressividade dos diferentes componentes do ambiente físico convocados para cada filme constituiu uma força simbólica de primeira ordem a participar num processo de intensa codificação cultural. Vendo-nos confrontados com as práticas de significação de um imaginário dialógico que reúne as operações de diferentes sujeitos, textos e linguagens, urge questionar para onde nos leva este movimento de aproximação aos mundos do Outro que se oferece por mediação das mais diversas tecnologias. No caso concreto do cinema, o próprio trabalho da paisagem desvela uma nova fenomenologia da paisagem que entronca na busca de sentido para a ideia de experiência directa da terra ou da natureza. É a própria ideia de imersão numa natureza primordial inapta para o acto de significação que questionamos, questionando assim os mecanismos geradores de linguagem centrados na habilidade exclusivamente humana para o acto de comunicação e partilha de significados. Deste modo, lançamos o desafio para a exploração de todo um campo que se abre à reavaliação de uma ontologia da

comunicação que condenou o sujeito da modernidade ao universo monológico da sua própria experiência.

Num momento em que se acusa o crescente esbatimento de fronteiras entre o real e o virtual e em que os efeitos da colisão, da montagem e da transferência de imagens precipitam os sujeitos na experiência vivenciada de complexos processos de distensão espácio-temporal, a linguagem visual acusa as operações de significação de uma miríade de células da realidade como parte integrante da sua própria estratégia de revelação. Trata-se, portanto, não de preservar a autenticidade das imagens da realidade natural mas de interceptar as instâncias de comunicação dentro das quais se ensaiam novos padrões de aproximação entre os diferentes sujeitos. Como modo de superar um consumo acrítico do espaço, mas também como modo de suplantar uma produção de espaço implicada com uma lógica capitalista que potencia a alienação do ser humano em relação ao ambiente físico pela insistência num sistema de representações alicerçado sobre a dicotomia natureza e cultura. E esta é, em grande medida, a tarefa em que se vê implicado o sujeito em formação, como sujeito corporizado movido pelo desejo do conhecimento. Como instância primordial de aproximação ao Outro, o conhecimento desenvolve-se dentro de uma zona de contacto entre diferentes entidades cuja validade reside não na separação de mundos da experiência mas na enunciação dos movimentos de fronteira que põe em relação os diferentes mundos. Nessa zona, perspectivada como espaço generativo da diferença, a acção central prende-se com a necessidade de criação de estratégias de tradução das diferentes linguagens postas em jogo no acto do encontro que a imagem potencia. A investigação geográfica em cinema, tal como a entendemos, persegue este fim, funcionando como estratégia de reorganização da experiência da natureza e do mundo objectual articulada pela paisagem, num momento em que o protagonismo das tecnologias visuais, de transporte e comunicação denuncia a inadequação de um quadro relacional posto em jogo pela modernidade.

Permitindo recolocar a paisagem como linguagem de tradução de diferentes mundos da experiência, o nosso percurso de indagação permitiu-nos recolocar a paisagem como linguagem privilegiada para a exploração de novos mundos da experiência tendo em conta outros significados. A sua lógica generativa advém do modo como potencia a articulação de signos humanos e não humanos e, neste sentido, ela própria promove a releitura e a reescrita dos sistemas de signos geográficos. Assim, se um corpo

substanciado de estudos se dedicou a expor a implicação do cinema e da paisagem com ideologias diversas, como com políticas de poder, verdade e conhecimento, aquilo que nos parece central para futuras orientações neste domínio é ainda o ensaiar de pesquisas comprometidos com a lógica relacional que escorre da semiótica material da paisagem. Através delas, poderemos articular momentos de acção implicados com uma lógica espacial generativa mais do que produtiva. Com um trabalho diferente daquele que desempenhava dentro de um sistema clássico de representação, a paisagem cinemática remete para teorias cognitivas resultantes do desenvolvimento de um sistema de percepção e de um sistema de emoções para os quais o cinema funciona como sistema de representação, como forma simbólica da alta modernidade. Donde, o seu poder transgressor como sistema de significados que convoca diferentes ordens de conhecimento e que põe em jogo as dinâmicas de afectação dos sujeitos e dos corpos emaranhados no poder afectivo dos signos. Dentro destas dinâmicas, o trabalho da paisagem associa-se ao trabalho da memória tornado corpóreo, como actualização compulsiva de zonas de contacto e como sintoma da continuidade dos eventos. A dilatação do conhecimento produzida pelo desenvolvimento de uma teoria cognitiva gerada pela lógica relacional e difractiva de sujeitos múltiplos, instáveis e corporizados funciona, desde este ponto, como expressão de inter-relações associativas. Implicado com o desenvolvimento de um conhecimento háptico e situado, o sujeito em formação assume o carácter diferencial da tarefa de cognição, como tarefa que deriva de um trânsito entre as diferentes células da realidade que é renovado pelo movimento das imagens. Organizando-se em função da experiência vivenciada das emoções e dos afectos, este movimento nutre-se do trabalho da memória no seu esforço de acomodação simbólica do desejo e da fantasia, de antecipação prática do devir. Neste sentido, a exploração de um conhecimento relacional funciona como modo de ganhar acesso às múltiplas e extraordinárias inter-relações postas em jogo pelo trabalho da memória que é activado pelo movimento das imagens, o qual é responsável pela mobilização dos diferentes campos de significação.

Como resultado de um conjunto de relações promovidas por cada obra fílmica, a investigação geográfica em cinema mostra que a própria lógica dialogante que subjaz este tipo de relações enuncia a emergência de "outros" espaços e geografias em que a natureza é praticada como co-construção de actores e actuantes humanos e não

humanos. Por isso, ao dedicar-se ao acto da escrita como corporização da teoria, o sujeito em formação cria lugar para uma erótica da intersubjectividade que se enuncia pelas estratégias de intertextualidade activa. O ensaiar de geografias críticas e criativas implicadas com a busca de interferências entre o humano e o não humano, o orgânico e o não orgânico, o tecnológico e o linguístico, ao deslocar o moderno sujeito representacional e ao promover a recolocação da visão no quadro dos sistemas perceptivo e emotivo em desenvolvimento, permite a experimentação de formas intersubjectivas e dialógicas de conhecimento. Situada no vasto universo da materialidade visual, a paisagem cinemática abre-se para o diálogo incessante entre os diferentes sentidos e o mundo objectual, diálogo em que entronca a organização da experiência e do conhecimento. Donde a pertinência de colocação da paisagem como problemática transdisciplinar de estudo bem como o esforço de corporização da teoria que em seu torno se experimenta, reflectindo a inter-relação social e culturalmente mediada das diversas modalidades sensoriais e a prática aberta a diferentes modos de articulação da experiência.

FILMOGRAFIA

Pallu, Georges. *A Rosa do Adro*, 1919. Produção: - Invicta Film. Argumento: - Georges Pallu. Obra Original: - "A Rosa do Adro". Autor Original: - Manuel Maria Rodrigues. Adaptação : - Henrique Alegria. Fotografia: Albert Durot, Thomas Mary Rosell. Decoração: - (Cenografia) André Lecointe. Música: - (Partitura) Armando Leça. Montagem: - Georges & Valentine Coutable, Georges Pallu. Estúdios: Jardim Passos Manuel, Palácio de Cristal – Porto. Exteriores: - Travagem – Ermesinde, Porto- Jardins do Palácio de Cristal. Lab. Imagem: - Pathé (Paris). Produção Exec.: Alfredo Nunes de Matos, Henrique Alegria. Distribuição: - Carlos Lopes. Ante-Estreia: - Sá da Bandeira (Porto), 6 Jul 1919. Estreia: - Sá da Bandeira (Porto), 16 Jul. 1919; Olympia- Chiado Terrasse, 27 Out. 1919.

Observações: primeiro filme português de ficção com distribuição internacional (Brasil, França).

Cottinelli, Telmo. *A Canção de Lisboa*, 1933. Produção: - Tobis Portuguesa. As. Realização: - Carlos Botelho, Emmanuel Altberg. Argumento: - Cottinelli Telmo. Fotografia: - Henry Barreyre, Octávio Bobone, J. César de Sá. Genérico: - Almada Negreiros. Direc. de Som: - Hans Christof Wohlrab, Paulo de Brito Aranha. Música e Direcção Musical: - René Bohet, Jaime Silva Filho. Mús. Canções: - Raul Portela, Raul Ferrão. Letra Canções: - José Galhardo. Montagem: - Cottinelli Telmo, Tonka Taldy. As. Montagem: - José Gomes Ferreira. Estúdios: - Tobis Portuguesa. Exteriores: Lisboa, Sintra. Data Rodagem: - Mai/Ag 1933. Lab. Imagem: Lisboa Filme. Direc. Produção: - João Ortigação Ramos. Distribuição: J. Castello Lopes, Filmes Alcântara. Estreia: S. Luiz (Lisboa), 7 Nov. 1933.

Observações: primeira longa metragem com registo sonoro executado em Portugal.

Lopes, Fernando. *Uma Abelha na Chuva*, 1971. Produção: - Média Filmes. As. Realização: - João Matos Silva, Jorge Paixão. Argumento: Fernando Lopes. Obra Original: - "Uma Abelha na Chuva". Autor Original: Carlos de Oliveira. Adaptação: - Fernando Lopes. Diálogos adicionais: Fernando Lopes. Fotografia: - Manuel Costa e Silva. Op. Imagem: - Mário Pereira. As. Imagem: - Carlos Ferreiro, António

Vasconcelos. Cenários: - (Adereços) Maria Helena Matos. Direc. de Som: - Alexandre Gonçalves. Música: - Manuel Jorge Veloso, ("Forza del Destino" – Abertura) Giuseppe Verdi. Montagem: - Fernando Lopes. Exteriores: - Figueira da Foz – Quinta da Foja, Gândara dos Olivais, Tocha. Data Rodagem: - Jun 1968/Jan 1969. Lab. Imagem: - Tobis Portuguesa, Madrid Films. Direc. Produção: - Fernando Matos Silva. Distribuição: - Média Filmes. Ante-Estreia: - Cinema ferroviário (Barreiro), 30 Dez. 1971. Estreia: - Estúdio (Lisboa), 13 Abr. 1972.

Observações: Grande Prémio da SEIT em 1971. Prémio Ortigão Ramos em 1972.

Costa, Pedro. *Casa da Lava*, 1994. Produção: - Madragoa Filmes; Gemini Films (França), Pandora Films (Alemanha). As. Realização: - João Fonseca, José MariaVaz da Silva, Vivi. Argumento: - Pedro Costa. Diálogos: - Pedro Costa. Fotografia: - Emmanuel Machuel. As. Imagem: Catherine Georges. Decoração: - Maria José Branco, (As.) Jaime Brito. Cenários: - Sidónio Pais, Nené. Direc. Som: - Henri Maikoff. Montagem: - Dominique Auvray, (Som) Jean Dubreuil. Exteriores: - Lisboa, Cabo Verde - Fogo, Santiago, Tarrafal. Data Rodagem: 1994. Lab. Imagem: Tobis Portuguesa. Direc. Produção: - Alechandre Barradas, João Montalverne, Joaquim Carvalho. Distribuição: - Atalanta Filmes. Apresentação: - Festival de Cannes, Mai. 1994. Estreia: - Cinema King (Lisboa), Fev. 1995.

Observações: Este filme foi várias vezes premiado pela crítica internacional.

O filme contem imagens de arquivo da erupção do vulcão da Ilha de Fogo recolhidas pelo geógrafo Orlando Ribeiro em 1951 e pelo mesmo cedidas para realização deste filme a Pedro Costa.

Nota: tendo como fonte a extensiva recolha de José de Matos-Cruz compilada na obra "Cais do Olhar" (1999), os dados presentes na filmografia foram organizados de modo a facultar uma referência geral às quatro obras analisadas. Detalhes mais aprofundados e pertinentes para discussão no âmbito deste estudo são fornecidos no corpo do texto.

BIBLIOGRAFIA

Acolhimento (O) da Cine Revista (1917). *Cine-Revista*, I (2), p. 5.

Adams, P. C., S. Hoelscher e K. E. Till, eds. (2001). *Textures of place. Exploring humanist geographies*. Minneapolis e London: Minnesota University Press.

Agnew, J. (1998). *Geopolitics: re-visioning world politics*. London: Routledge.

Aitken, S. (1991). 'A transactional geography of the image-event: the films of Scottish director, Bill Forsyth'. *Transactions of the Institute of British Geographers*, N.S., 16, p. 105-118.

Aitken, S. (2001). *Geographies of young people. The morally contested spaces of identity*. London e New York: Routledge.

Aitken, S. e L. Zonn, eds. (1994). *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Totowa: Rowan and Littlefield.

Allen, R. (1997). *Projecting Illusion. The Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Allen, R. e M. Smith, eds. (1999). *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

Almansi, R. J. (1992). 'Alfred Hitchcock's Disappearing Women: A Study in Scopophilia and Object Loss'. *International Review of Psycho-Analysis*, 19, p. 81--90.

Almeida, B. P. (1996). *O Plano da Imagem*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Almeida, V. C. (1925). *Os olhos da alma*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil.

Altman, I e I. Rogoff (1987). 'World views in psychology: trait, interaction, organismic and transactional perspectives'. In D. Stokols e I. Altman, eds., *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*, p. 1-18. Totowa (NJ): Rowan & Littlefield.

Anderson, K., M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds. (2003). *Handbook of Cultural Geography*. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford e New York: Oxford University Press.

Andrews, M. (1999). *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press.

António, L. (1998). *A Memória das Sombras*. Porto: Campo das Letras.

Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Appleton, J. (1990). *The Symbolism of Habitat.* Seattle: University of Washington Press.

Appleton, J. (1996). *The experience of landscape*. Chichester: John Wiley & Sons.

Arecco, S. (2001). *Il paesaggio del cinema. Dieci studi da Ford a Almodóvar*. Genova: Le Mani.

Arendt, H. (1998). *The human condition*. Chicago e London: The University of Chicago Press.

Argan, G. C. (1980). 'Ideology and Iconology'. In W. J. T. Mitchell, ed., *The Language of Images*, p. 15-24. Chicago e London: The University of Chicago Press.

Argan, G. C. (1993). *Arte e Crítica de arte*. Lisboa: Estampa.

Argullol, R. (1994). *Sabiduría de la ilusión.* Madrid: Taurus.

Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press

Arnold, D. (2000). '"Illusory riches": representations of the tropical world, 1840-1950'. *Singapore Journal of Tropical Geography*, 21 (1), p. 6-18.

Ashcroft, B, G. Griffiths e H. Tiffin (1995). *Key concepts in Post-colonial Studies*. London: Routledge.

Aspectos de Portugal. *Cine Revista*, II (14), p. 3.

Augé, M. (1993). *Los "no lugares"*. Barcelona: Gedisa.

Aumont, J. *et al*. (1989). *Estética del cine*. Barcelona: Paidos.

Azevedo, A. F. (2001). 'A ideia de paisagem. Contributos de um discurso viajante'. *Margens e Confluências*, 3, p. 7-21.

Azevedo, A. F. (2002). 'Investigação geográfica em Cinema. Fragmentos de uma outra narrativa espacial'. Comunicação apresentada nas *IV Jornadas de Geografia e Planeamento*. Guimarães: Universidade do Minho.

Azevedo, A. F. (2004[a]). 'Children's geographical understanding: the perception of landscape and sitess of representations'. In S. Catling e F. Martin, eds., *Researching Primary Geography*. Special Publication, Number 1. London: Register of Research in Primary Geography.

Azevedo, A. F. (2004[b]). 'Representação de espaço e paisagem no cinema de Manoel de Oliveira'. Comunicação apresentada nas *Actas do V Congresso da Geografia Portuguesa*. Guimarães: Universidade do Minho.

Azevedo, A. F. (2005[a]). 'A ideia de paisagem: pré-figurações geográficas de uma experiência estética da modernidade'. *Actas do X Colóquio Ibérico da Geografia – A Geografia ibérica no contexto europeu*. Évora: Associação Portuguesa de Geógrafos e Universidade de Évora.

Azevedo, A. F. (2005[b]). 'Silencing the land: Portuguese cinema of the silent period'. *Actas of IGU Commission: The Cultural Approach in Geography – Geographies and the Media*. Leipzig: International Geographical Union.

Azevedo, A. F. (2006). 'Geografia e Cinema'. In J. Sarmento, A. F. Azevedo e J. R. Pimenta, coord., *Ensaios de Geografia Cultural*, p. 59-80. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Azevedo, A. F. e J. R. Pimenta (2003). 'All The Names: A cross-section in Cultural Geography'. In P. Claval, M. P. Pagnini e M. Scaini, eds., *The Cultural Turn in Geography*, p. 69-76. International Geographical Union e University of Trieste: Edizioni Università di Trieste.

Azevedo, A. F. e J. R. Pimenta (2006). 'A Geografia Cultural *circa* 2000 d.C.'. In J. Sarmento, A. F. Azevedo e J. R. Pimenta, coord., *Ensaios de Geografia Cultural*, p. 1-20. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Bachelard, G. (1964). *The Poetics of Space*. New York: Orion.

Badiou, A. (1994). 'Gilles Deleuze, The fold: Leibniz and the Baroque'. In *Gilles Deleuze and the theater of philosophy*.

Baecque, A. e J. Parsi (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington e Indianopolis: Indiana University Press.

Bakhtin, M. (1990). *Art and Answerability. Early Philosophical Essays*. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (2002). *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (2003). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. London e Minneapolis: University of Minnesota Press.

Balázs, B. (1952). *Theory of Film*. New York: The Arno Press.

Balló, J., dir. (1995). *El segle del cinema*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Balso, J. (1992). *Veillant, doutant, roulant, brillant et méditant*. Rouen: Cinéluso.

Baptista, T. (2003). 'Franceses tipicamente portugueses'. In T. Baptista e Sena, N., org., *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses tipicamente portugueses*, p. 37-98. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

Baptista, T. e Sena, N., org. (2003) *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses tipicamente portugueses*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

Barber, B. (1998). 'Art History's Significant Other: Film Studies'. In M. A. Cheetham, M. A. Holly e K. Moxey (1998). *The subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, p. 262-287. Cambridge: Cambridge University Press.

Barnes, T. (2000). 'Deconstruction'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 155-7. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Barnes, T. e D. Gregory, eds. (1997). *Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry*. London, New York, Sidney e Auckland: Arnold.

José Ramiro Pimenta
Comment: FALTA PGS E EDIT

Barnes, T. e J Duncan, eds., (1992). *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*. London: Routledge.

Barnett, C. (1997). '"Sing along with the common people": Politics, postcolonialism and other figures'. *Environment and Planning D: Society and Space*, 15, p. 137-154.

Barnett, C. (1998). 'Empire and worldly geography: the Africanist discourse of the Royal Geographical Society, 1831-1873'. *Transactions of the Institute of British Geographers*, N.S., 23 (2), p. 239-252

Barreto, A. (2000). 'Tarrafal'. In A. Barreto e M. F. Mónica, coord., *Dicionário de História de Portugal. Volume IX*, p. 486-490. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Barros, O. (1970-73). *Trilogia eventual do tempo perdido*

Barth, F., C. Chiu, L. Rodseth, J. Robb, A. Rumsey, B. Simpson, J. F. Weiner (2002). 'An Anthropology of Knowledge'. *Current Anthropology*, 43, p. 1-18.

Barthes, R. (1964). 'Semiology and Cinema'. *Image & Son*, Julho.

Barthes, R. (1977). *Image—Music—Text*. New York: Hill and Wang.

Barthes, R. (1980). *The Grain of the Voice*. New York: Hill and Wang.

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.

Bassin. M. (1997). 'History and Philosophy of Geography'. *Progress in Human Geography*, 24 (3), p. 475-487.

Bastidores (Os) da cinematografia. (1917). *Cine Revista*, I (9), p. 3.

Bataille, G. (1989). *The accursed share, vol. 1: Consumption*. New York: Zone Books.

Baudrillard, J. (1974). *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: Siglo XXI

Baudrillard, J. (1983). 'The ecstasy of communication'. In H. Foster, ed., *The anti--aesthetic: essays on postmodern culture*, p. 126-33. Port Townsend (WA): Bay Press.

Baudrillard, J. (1987). *Cool memories*. Paris: Galilée.

Baudrillard, J. (1990). *La Transparence du Mal*. Paris: Galilée.

Baudry, J. L. (1978) *L'Effet cinéma*. Paris: Albatros.

Bayer, R. (1995). *História da Estética*. Lisboa: Estampa.

Bazin, A. (1992). *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.

Beckford, W. (2003). *A Corte da Rainha D. Maria I.* Lisboa: Frenesi.

Bellour, R. (1975). 'Le blocage symbolique', *Communications*, 23, pp. 235-250

Bender, B., ed. (1995). *Landscape politics and perspectives*. Oxford e Providence: Berg.

Benjamin, W (1998). *The Origin of German Tragic Drama*. New York: Verso.

Benjamin, W. (1931). *A short history of photography*. [consulata disponível na WWW: http://akbar.marlboro. edu/~mcassidy/Documents.doc]

Benko, G. (1997). 'Introduction, Postmodernity and the Social Sciences'. In G. Benko e U. Strohmayer, eds., *Space and Social Theory*, p. 1-48. Oxford: Blackwell.

Benko, G. e U. Strohmayer, eds. (1997). *Space and Social Theory*. Oxford: Blackwell.

Benvenuto, B. e R. Kennedy (1986) *The Works of Jacques Lacan: An Introduction*. New York: St. Martin's Press.

Bergala, A. (1999). *Nul mieux Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Berger, J., S. Blomberg, C. Fox, M. Dibb e R. Hollis (1972). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.

Berleant, A. (1992). *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.

Berner, E. e L. Korff, L (1995). 'Globalisation and local resistance'. *International. Journal of Urban and Development*, A (2), p. 208–22

Best, S. (1995). 'Sexualizing Space'. In E. Grosz e E. Probyn, eds., *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, p. 181-194. London: Routledge.

Bhabha, H. (2004). *The location of culture*. London e New York: Routledge. Edição Routledge Classics.

Bignell, J. (1999). 'Another Time, Another Space: Modernity, Subjectivity and "The Time Machine"'. In D. Cartmell, I. Q. Hunter, H. Kaye e I. Whelehan, eds., *Alien*

identtities. Exploring Differences in Film and Fiction, p. 87-103. London: Pluto Press.

Bingham, N. e N. Thrift (2000). 'Some new instrutions for travellers: the geography of Bruno Latour and Michel Serres'. In M. Crang e N. Thrift, eds., *Thinking space*, p. 281-301. London e New York: Routledge.

Blaut, J. (1993). *The colonizer's model of the world: geographical diffusionism and Eurocentric history*. New York: Guiford.

Blum, V e H. Nast (2000). 'Jacques Lacan's two-dimensional subjectivity'. In M. Crang e N. Thrift, eds., *Thinking space*, p. 183-204. London e New York: Routledge.

Bondi, L. e J. Davidson (2003). 'Troubling the place of gender'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 325-344. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Bonifácio, M. F. (2002). *O século XIX português*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

Bonnett, A. (2000). *Anti-racism*. London: Routledge.

Bonnett, A. e A. Nayak (2003). 'Cultural Geographies of Racialization – The Territory of Race'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 300-312. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. London e New York: Routledge.

Bordwell, D. (1991). *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge (USA) e London: Harvard University Press.

Bordwell, D. (1999). *On the history of film style*. London e Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Borgeaud, P. (1988). *The cult of Pan in ancient Greece*. Chicago: University of Chicago Press

Boundas, C. e D. Olkowski, eds. (1994). *Gilles Deleuze and the theater of philosophy*. New York: Routledge.

Bourassa, S. (1991). *The Aesthetics of Landscape*. London: Belhaven Press.

Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. Stanford University Press

Boyer, M. C. (1994). *The city of collective memory*. Cambridge (Mass.): MIT Press.

Braun, B e N. Castree, eds. (1998). *Remaking Reality: Nature at the Millennium*. London: Routledge

Brenner, N., B. Jessop, M. Jones e G. MacLeod (2003). *State / Space*. Malden e Oxford: Blackwell.

Brewster, B. (1997). 'Deep Staging in French Films, 1900-1914'. In T. Elsaesser e A. Barker, eds., *Early Cinema. Space, Frame and Narrative*, p. 45-55. London: British Film Institute.

Brooker, P. e W. Brooker, eds. (1997). *Postmodern after-images. A reader in Film, Television and Video*. Hodder: Arnold.

Brunetta, G. P. (1991). *Cent'anni di cinema italiano*. Bari: Laterza.

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.

Bryson, N. (1988). *Calligram: Essays in New Art History from France*. Cambridge: Cambridge University Press.

Buckland, W. (2000). *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Buckland, W. (2003). *Film Studies*. London e Chicago: Hodder Headline e Contemporary Books.

Buck-Morse, S. (1989). *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades project*. London: The MIT Press.

Buescu, H. (2003). 'Ler romances nos filmes'. In T. Baptista e Sena, N., org., *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses tipicamente portugueses*, p. 125-143. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

Buisel, J. (2002). *Manoel de Oliveira. Fotobiografia*. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Burch, N. (1997). '"Spatial and Temporal Articulations" and "Editing as a Plastic Art"'. In Lehman, P., ed., *Defining Cinema*, p. 135-148. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.

Burgess, J. (1990). 'The production and consumption of environmental meanings in the mass media: a research agenda for the 1990s'. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 15, p. 139-161.

Burgess, J. e J. Gold, eds. (1985), *Geography, the media and popular culture*. New York: St. Martin's Press.

Butler, J. P. (1990). *Gender trouble: feminism and subversion of identity*. London: Routledge.

Butler, J. P. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. London: Routledge.

Caldeira, I. (1993). 'O afro-americano e o cabo-verdiano: identidade étnica e identidade nacional'. In B. S. Santos, org., *Portugal: retrato singular*, p. 593-628. Porto: Afrontamento.

Cappetti, C. (1993). *Writing Chicago: Modernism, Ethnography and the Novel*. New York: Columbia University Press.

Cardinal, R. (2002). 'Collecting and Collage-making: The Case of Kurt Schwitters'. In, J. Elsner e R. Cardinal, *The Cultures of Collecting*, p. 68-96. Reaktion Books.

Carter, P. (1987). *The Road to Botany Bay. An Exploration of Landscape and History*. New York: Alfred A. Knopf.

Cartmell, D., I. Q. Hunter, H. Kaye e I. Whelehan, eds. (1999). *Alien identities. Exploring Differences in Film and Fiction*. London: Pluto Press.

Casey, E. (1993). *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World.* Bloomington: Indiana University Press.

Casey, E. (1998). *The Fate of Place*. Berkeley, Los Angeles e London: University of California Press.

Castells, M. (1989). *The informatonal city*. Oxford: Blackwell.

Castoriadis, C. (1987). *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge: Polity.

Castree, N. (1995). 'The nature of produced nature'. *Antipode*, 27: p. 12-48.

Castree, N. (1997). 'Nature, economy and the cultural politica of the theory: The "war against the seals" in the Bering Sea, 1870-1911'. *Geoforum*, 28, 1-20.

Castree, N. (2000). 'Nature'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 537-540. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Castree, N. (2002). 'False antitheses? Marxism, nature and actor-networks'. *Antipode*, 34 (1): p. 114-136.

Castree, N. (2003). 'Geographies of Nature in the Making'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 168-183. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Castree, N. (2004). 'Differential geographies: place, indigenous rights and 'local' resources'. *Political Geography*, 22 (9), p. 1012-29.

Castree, N. (2005). 'The Production of Nature'. In E. Sheppard e T. Barnes, eds., *A Companion to Economic Geography*, p. 275-289. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell.

Caygill, H. (1998). *Walter Benjamin. The Colour of Experience*. London e New York: Rouledge.

Cheetham, M. A., M. A. Holly e K. Moxey (1998). *The subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cheshire, D. (1979). *Manuel de Cinematografia*. Madrid: Blume

Chomsky, N. (2002). *Propaganda e opinião pública*. Lisboa: Campo da Comunicação.

Cinematografia (A) na guerra. (1916). *Cine Revista*, I (1), p. 7.

Clarke, D. e M. Doel (2000). 'Cultivating ambivalence: The unhinging of culture and economy'. In I. Cook, D. Crouch, S. Naylor e J. Ryan, eds., *Cultural Turns / Geographical Turns*, p. 214-233. Harlow: Pearson Education Limited.

Clayton, D. (2004). ‘Critical, Imperial and Colonial Geographies’. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 354-368. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Clifford, J. (1986). ‘On Ethnographic Allegory’. In, J. Clifford e G. Marcus, eds., , p. 98-121. Berkeley: University of California Press.

Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and Translation in Late Twentieth Century*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Coelho, J. P. (1997). ‘Saudosismo’. *Dicionário de Literatura*, IV, p. 1006-1008. Porto: Mário Figueirinhas Editor.

Commoli, J.-L. (1985). ‘Machines of the Visible’. In T. Lauretis e S. Heath, *The Cinematic Apparatus*. New York: Macmillan.

Cook, D. (1996). *A History of Narrative Film*. New York e London: W. W. Norton & Company.

Cook, I., D. Crouch, S. Naylor e J. Ryan, eds. (2000). *Cultural Turns / Geographical Turns*. Harlow: Pearson Education Limited.

Cook, P. e M. Bernink (2000). *The Cinema Book*. London: British Film Institute.

Copjec, J (1989). ‘The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan’. *October*, 49, p. 53-71.

Cordova, R. (1997). ‘From Lumière to Pathé: The Break-Up of Perspectival Space’. In T. Elsaesser e A. Barker, eds., *Early Cinema. Space, Frame and Narrative*, p. 76-85. London: British Film Institute.

Cosgrove, D. (1983). ‘Towards a radical cultural geography: problems of theory’. *Antipode*, 15, p. 1-10.

Cosgrove, D. (1985). ‘Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea’. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 10, p. 45-62.

Cosgrove, D. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Cosgrove, D. (1999). *Mappings*. London: Reaktion Books.

Cosgrove, D. (2000[a]). 'Cultural geography'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 134-138. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Cosgrove, D. (2000[b]). 'Culture'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 143-145. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Cosgrove, D. (2003). 'Landscape and the European Sense of Sight – Eyeing Nature'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 249-268. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Cosgrove, D. e M. Domosh (1997). Author and authority: writing the new cultural geography. In J. Duncan e D. Ley, eds., *Place / Culture / Representation*, p. 25-38. London e New York: Routledge.

Cosgrove, D. e P. Jackson (1987). 'New directions in cultural geography'. *Area*, 19, p. 95-101.

Cosgrove, D. e S. Daniels, eds. (1997). *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cosgrove, D., B. Roscoe e S. Rycroft (1996). 'Landscape and Identity at Ladybower Reservoir and Rutland Water'. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 21 (3), p. 534-551.

Costa, J. B. (1982). *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Costa, J. B. (1995). 'Os últimos ou os primeiros cem anos do Cinema?'. *Senso*, 1, p. 5-14.

Costa, P. (1995). 'Dix questions à Pedro Costa'. *Catalogue des journées de cinéma portugais*. Rouen: Cine Luso.

Costa, P. (2001). [Entrevista de Pedro Costa a Jacques Lemière]. *Visão*, 1 de Março de 2001.

Costa, P. (2002). [Entrevista de Pedro Costa a Jacques Lemière]. *Cine Luso* (Pour la connaissance du Cinéma portugais). [policopiado].

Craib, I. (1984). *Modern Social Theory: from Parsons to Habermas*. New York: St. Martin's Press.

Crang, M. (1998). *Cultural Geography*. London e New York: Routledge.

Crang, M. (2002). 'Rethinking the Observer: Film, Mobility and the Construction of the Subject'. In T. Cresswell e D. Dixon, eds., *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*, p. 13-31. Lanham: Rowman & Littlefield.

Crang, M. e N. Thrift, eds. (2000). *Thinking space*. London e New York: Routledge.

Crang, M., P. Crang e J. May (1999). *Virtual geographies*. London e New York: Routledge.

Crang, P. (2000). 'Cultural turn'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 141-143. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Crary, J. (1990). *Techniques of the observer*. Cambridge (Mass.) e Londres: MIT Press.

Crary, J. (1994). 'Modernizing Vision'. In Williams, L., ed., *Wiewing Positions. Ways of Seeing Film*, p. 23-35. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.

Crary, J. (1999). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge (Mass.) e Londres: MIT Press.

Crawford, P. I. e D. Turton (1992). *Film as Ethnography*. Manchester e New York: Manchester University Press.

Cresswell, T. (2003). 'Landscape and the Obliteration of Practice'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 269-282. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Cresswell, T. e D. Dixon, eds. (2002). *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Cronon, W. (1995). *Uncommon ground*. New York: W. W. Norton.

Cruchinho, F. (2001). 'Manoel de Oliveira ou Manuel de Oliveira'. *Senso*, 1, p. 55-62.

Crush, J. (1994). 'Postcolonialism, de-colonization, and geography'. In A. Godlewska and N. Smith, eds., *Geography and Empire*, p. 333-350. Oxford: Blackwell.

Cuba, L. e D. M. Hummon (1993).'A place to call home: identification with dwelling, community, and region'. *Sociological quarterly*, 34 (11), p. 111-131.

Daney, S. (1987). 'Du grand au petit écran'. *Libération*, 16 de Novembro.

Daniels, S. (1985). 'Arguments for a humanistic geography'. In R. Johnston, ed., *The Future of Geography*, p. 143-158. London: Methuen.

Daniels, S. (1993). *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*. Princeton: Princeton University Press.

Daniels, S. (1997). 'Arguments for a Humanistic Geography'. In T. Barnes e D. Gregory, eds., *Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry*, p. 364-375. London, New York, Sidney e Auckland: Arnold.

Daniels, S. e D. Cosgrove (1997). 'Iconography and Landscape'. In D. Cosgrove e S. Daniels, eds, *The iconography of landscape*, p. 1-10. Cambridge: Cambridge University Press.

Davidson, B. (1999). 'Cabo Verde'. In A. Barreto e M. F. Mónica, coord., *Dicionário de História de Portugal. Volume VII*, p. 196-197. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Davis, D. (1966). *A History of Shopping. London*: Routledge & Kegan Paul.

Dear, M. (1997). 'Postmodern Bloodlines'. In G. Benko e U. Strohmayer, eds., *Space and Social Theory*, p. 49-71. Oxford: Blackwell.

Dear, M. e S. Flusty, eds. (2002). *The spaces of postmodernity*. Oxford: Blackwell.

Debord, G. (1971). *La société du spectacle*. Paris: Champ Libre.

Deleuze, G e F. Guattari (1986). *Nomadology*. New York: Semiotext.

Deleuze, G e F. Guattari (1988). *A Thousand Plateaus: capitalism and schizofrenia*. London: Athlone.

Deleuze, G. (1997). *Essays Critical and Clinical.* London: Verso.

Deleuze, G. (2000). *Cinema. 2 – The Time-Image.* London: The Athlone Press.

Deleuze, G. (2002). *Cinema. 1 – The Movement Image.* London: The Athlone Press.

Demeritt, D. (1994). 'Ecology, objectivity and critique in writings on nature and human societies'. *Journal of Historical Geography* 20 (1), p. 22–37.

Demeritt, D. (1998). 'Science, social constructivism, and nature'. In N. Castree, e B. Braun, eds., *Remaking reality: nature at the millennium*, p. 173–94. London: Routledge.

Denzin, N. K. (1995). *The cinematic society. The voyeur's gaze*. London: Sage Publications.

Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différance*. Paris: Editions du Seuil.

Derrida, J. (1974). *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Derrida, J. (1981). *Postition*. Chicago: Chicago University Press.

Derrida, J. (1982). 'Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy'. *Semeia*, 23.

Derrida, J. (1993). *Aporias*. Stanford: University Press Stanford.

Deutsche, R. (1995). 'Surprising Geography'. *Annals of the Association of American Geographers*, 85 (1), p. 168-175

Devan, J. (1999) 'My country and my people: forgetting to remember'. In K. Kwok, C. Kwa, L. Kong, e B. Yeoh, eds., *Our place in time*. Singapore: Singapore Heritage Society.

Diawara, M. (1998[a]) *In search of Africa*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Diawara, M. (1998[b]). 'Toward a Regional Imaginery in Africa'. In *The cultures of globalization*, p. 103-124. Durham: Duke University Press.

Didi-Huberman, G. (2004). 'Knowledge: Movement'. In P. A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion.* New York: Zone Books.

Dionísio, S. (1924). *Guia de Portugal – Lisboa e Arredores*. Lisboa: Bibloteca Nacional.

Dixon, D. (2003). 'Working with Crabs. In P. Cloke, ed., *Country Visions*, p. 116-135. London: Pearson.

Doel, M. (1999). *Poststructuralist geographies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Doel, M. (2000). 'Un-glunking geography: spatial science after Dr Seuss and Gilles Deleuze'. In M. Crang e N. Thrift, eds., *Thinking space*, p. 117-135. London e New York: Routledge.

Driver, F. (1992). 'Geography's empire: histories of geographical knowledge'. *Environment and Planning D: Society and Space*, 10, p. 23-40.

Driver, F. (1995). 'Geographical traditions: rethinking the history of geography'. *Transactions of the Institute of British Geographers*, NS, 20, p. 403-4.

Driver, F. (1997). 'Bodies in Space: Foucault's account of disciplinary power'. In T. Barnes e D. Gregory, eds., *Reading Human Geography*, p. 279-291. *The Poetics and Politics of Inquiry*. London, New York, Sidney e Auckland: Arnold.

Driver, F. (2000). *Geography Militant: Cultures of Exploration and Empire*. Oxford: Blacwell

Driver, F. (2000). *Geography Militant: Cultures of Exploration and Empire*. Oxford: Blackwell.

Duncan, J. (1973). 'Landscape Taste as a Symbol of Group Identity: A Westchester County Village'. *Geographical Review*, 63 (3), p. 334-355

Duncan, J. (1980). 'The superorganic in American cultural geography'. *Annals of the Association of American Geographers*, 70, p. 181-190.

Duncan, J. (2000). 'Landscape'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 429-431. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Duncan, J. e D. Gregory, eds. (1999). *Writes of passage. Reading travel writing*. London e New York: Routledge.

Duncan, J. e D. Ley, eds. (1997). *Place / Culture / Representation*. London e New York: Routledge.

Duncan, J. e N. Duncan (2001). *Landscapes of privilege*. London e New York: Routledge.

Dussel, E. (1998). 'Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity'. In *The cultures of globalization*, p. 3-32. Durham: Duke University Press.

Eagleton, T. (1981). *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London: New Left Books/Verso.

Eagleton, T. (1990) *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell.

Eagleton, T. (2000). *The Idea of Culture*. Oxford e Malden: Blackwell.

Eco, U. (1985). *Reflections on The Name of the Rose*. London: Secker & Warburg.

Eco, U. (1989). *The Open Work*: Cambridge: Harvard Uiversity Press.

Elsaesser, T. (1997). 'General Introduction: From Linear History to Mass Media Archaeology'. In T. Elsaesser e A. Barker, eds. *Early Cinema. Space, Frame and Narrative*, 1-11. London: British Film Institute.

Elsaesser, T. e A. Barker, eds. (1997). *Early Cinema. Space, Frame and Narrative.* London: British Film Institute.

Emerson, C. (1997). *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton (NJ). Institute for Advanced Study.

Entrikin N. (1991). *The Betweenness of Place - Towards a Geography of Modernity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Entrikin, N. (1997). 'The Betweenness of Place'. In T. Barnes e D. Gregory, eds., *Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry*, p. 299-314. London, New York, Sidney e Auckland: Arnold.

Epstein, J. (1974). *Écrits sur le cinéma*. Paris: Seghers.

Erp-Houtepan, A. van (1986). 'The etymological origin of the garden'. *Journal of Garden History*, 6 (3): p. 227–231.

Errington, S. (1995). 'Anthropology. Introduction'. In Lavin, I., ed., *Meaning in the Visual Arts: Views from Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, p. 27-31. Princeton: Institute for Advanced Study.

Escolar, M. (1995). *Crítica do discurso geográfico*. São Paulo: Hucitec.

Fabian, J. (1983). *Time and the other: how anthropology makes it object*. Nova York: Columbia University Press.

Fairhead, J. e M. Leach (1998). *Reframing deforestation*. London: Routledge.

Fanon, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.

Field, A. (1974). *Picture Palace. A social history of cinema*. London: Gentry Books Limited.

Figlio, K. (1996). 'Thinking Psychoanalytically in the University'. In M. Stanton e D. Reason, eds., *Teaching Transference: On the Foundations of Psychoanalytic Studies*. London: Rebus Press.

Films nacionaes. (1917). *Cine-Revista*, I (3) p. 2.

Folch-Serra, M. (1990). 'Place, Voice, Space: Mikhail Bakhtin's Dialogical Landscape'. *Environment and Planning D: Society and Space*, 8, p 255-274.

Font, D. (2002). *Paisajes de la Modernidad. Cine Europeo, 1960-1980*. Barcelona, Buenos Aires e Mexico: Paidós.

Foote, K., P. Hugill, K. Mathewson e J. Smith (1994). *Re-reading Cultural Geography*. Austin: University of Texas Press.

Forbes, J. e S. Street. (2000). *European Cinema. An Introduction.* Houndmills: Palgrave.

Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge*. London: Tavistock.

Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: the birth of the prison*. London: Allen Lane.

Foucault, M. (1979). *Discipline and punish*. New York: Vintage Books.

Foucault, M. (1980). *Power / Knowledge*. New York: Pantheon Books.

Foucault, M. (1982). 'The subject and the power'. In H. Dreyfus e P. Rabinow, eds., *Michel Foucault: beyond structuralism and hermeneutics*, p. 208-226. Brighton: The Harvester Press.

Foucault, M. (1984). *The Foucault reader*. New York: Pantheon Books.

França, J.-A. (1983). *A arte portuguesa de Oitocentos*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

França, J.-A. (1985). *A arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora.

França, J.-A. (1990). *A arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora.

França, J.-A. (1999). *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

França, J.-A. (2001). 'A cultura cinematográfica portuguesa em anos passados (1917--1960'. *Senso*, 1, p. 33-47.

França, J.-A., A. Costa e L. de Pina (s.d.). *Introdução à obra de Manoel de Oliveira*. Lisboa: Instituto de Novas Profissões.

Francastel, P. (1967). *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70.

Fraser, N. e L. Nicholson (1990). 'Social Criticism without Philosophy. An Encounter between Feminism and Postmodernism'. In L. Nicholson, ed., *Feminism / Postmodernism (Thinking Gender)*, p. 19-39. London e New York: Routledge.

Freeland, C. A. e T. E. Wartenberg, eds. (1995). *Philosophy and Film*. London e New York: Routledge.

Freeman, J. (1990). *The Fauve Landscape*. New York: Abbeville Press.

Friedberg, A. (1994[a]). *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Berkeley, Los Angeles e London: University of California Press.

Friedberg, A. (1994[b]). 'Cinema and the Postmodern Condition'. In Williams, L., ed., *Wiewing Positions. Ways of Seeing Film*, p. 59-86. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.

Frodon, J. M. (1998). *La projection nationale: cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob.

Gandhi, L. (1998). *Postcolonial theory: a critical introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gandy, M. (1996). 'Visions of darkness: The representation of nature in the films of Werner Herzog'. *Ecumene*, 3, p. 1-21.

Gandy, M. (1997). 'Contradictory modernities: Conceptions of nature in the art of Joseph Beuys and Gerhard Richter'. *Annals of the Association of American Geographers*, 87, p. 636-659.

Gandy, M. (2001). 'Paysage, esthétiques et idéologie'. *Géographies et Cultures*, 39, p. 108-115.

Gandy, M. (2002). *Concrete and Clay. Reworking Nature in New York City*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press.

Gandy, M. (2003). 'Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni's "Red Desert"'. *Transactions of the Institute of British Geographers*, N.S., 28, p. 218-237.

Garcia, J. C., M. J. Aurindo, J. R. Pimenta e A. F. Azevedo (2006). 'Comemorar Silva Teles e os 100 anos do Ensino Superior da Geografia em Portugal'. *Inforgeo*, 18-19, p. 9-20.

Gardies, A. (1993). *L'Espace au cinema*. Paris: Méridiens Klincksieck

Gardiner, M. (1999). 'Bakhtin and the metaphorics of perception'. In I. Heywood e B. Sandywell, eds., *Interpreting Visual Culture*, p. 57-73. London e New York: Routledge.

Gates, H. L (1991). 'Critical Fanonism'. *Critical Inquiry*, 17 (3), p. 457-470.

Gaudreault, A. (1997). 'Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers'. In T. Elsaesser e A. Barker, eds., *Early Cinema. Space, Frame and Narrative*, p. 68-75. London: British Film Institute.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Harper Collins.

Geertz, C. (1983). *Local knowledge: further essays in interpretative anthropology*. New York: Basic Books.

Genovese, M. A. (1999). *The political film*. Simon & Schuster Custom Publishing

Gibson-Graham, J. K. (1996). *The end of capitalism (as we know it)*. London: Blackwell.

Gibson-Graham, J. K. (1997). 'Postmodern Becomings: From the Space of Form to the Space of Potentiality'. In G. Benko e U. Strohmayer, eds., *Space and Social Theory*, p. 306-323. Oxford: Blackwell.

Gibson-Graham, J. K. (2005). 'Poststructural Interventions'. In E. Sheppard e T. Barnes, eds., *A Companion to Economic Geography*, p. 95-110. Malden, Oxford e Carlton: Blackwell.

Giddens, A. (1985). *A contemporary critique of historical materialism. 2. The nation--state and violence*. Cambridge: Polity Press.

Giddens, A. (1990). *The consequences of modernity*. Stanford: Stanford University Press.

Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity*. Cambridge: Polity Press.

Girão, A. A. (1937). *A divisão provincial do novo Código Administrativo*. Coimbra: Cxoimbra Editora.

Godfrey, B. (1993). 'Regional depiction in contemporary film'. *Geographical Review*, 83, 428-440.

Godlewska, A. e N. Smith, eds. (1994). *Geography and Empire*. Oxford: Blackwell.

Gold, J. (1985). 'From "metropolis" to "the city": film visions of the future city, 1919--1939'. In J. Burgess e J. Gold, eds., *Geography, the media and popular culture*, p. 123-143. New York: St. Martin's Press.

Goldthwait, J. (1991). 'Translator's Introdution'. In I. Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*, p. 1-38. Berkeley: University of California Press.

Gombrich, E. H. (1980). 'Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye'. In W. J. T. Mitchell, ed., *The Language of Images*, p. 181-218. Chicago e London: The University of Chicago Press.

Gombrich, E. H. (2002). *Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. London e New York: Phaidon.

González, J. (1995). 'Autotopographies'. In G. Brahm e M. Driscoll, eds., *Prosthetic territories*, p. 133-50. Boulder (CO): Westview Press.

Gordon, C., ed. (1980). *Power / Knowledge: Selected interviews & Other Writings by Michel Foucault*. New York: Pantheon Books.

Grafton, A. (1995). 'History. Introduction'. In Lavin, I., ed., *Meaning in the Visual Arts: Views from Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, p. 109-112. Princeton: Institute for Advanced Study.

Granja, P. J. (2000). 'A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo'. In L. R. Torgal, coord., *O Cinema sob o olhar de Salazar*, p. 190--274. Lisboa: Círculo de Leitores.

Green, D. (1977). *To colonise Eden. Land and Jeffersonian Democracy*. London: Gordon & Cremonese.

Gregory, D. (1978). *Ideology, Science and Human Geography*. London: Hutchinson.

Gregory, D. (1993). 'Interventions in the Historical Geography of Modernity'. In J. Duncan e D. Ley, *Place / Culture / Representation*, p. 272-313. Oxford e Malden: Blackwell Publishers.

Gregory, D. (1994). *Geographical Imaginations*. Oxford e Malden: Blackwell Publishers.

Gregory, D. (1997). 'Interventions in the historical geography of modernity: Social theory, spatiality and the politics of representation'. In J. Duncan e D. Ley, eds., *Place / Culture / Representation*, p. 272-313. London e New York: Routledge.

Gregory, D. (1998). *Explorations in critical human geography*. Heidelberg: University of Heidelberg.

Gregory, D. (2000[a]). 'Anti-humanism'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 27-28. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Gregory, D. (2000[b]). 'Critical theory'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 129-133. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Gregory, D. (2000[c]). 'Discourse'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 180-181. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Gregory, D. (2000[d]). 'Geographical Imagination'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 298-301. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Gregory, D. (2000[e]). 'Humanistic geography'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 361-364. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Gregory, D. (2000[f]). 'Imaginative geographies'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 372-373. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Gregory, D. (2000[g]). 'Post-colonialism'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 612-615. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Gregory, D. (2000[h]). 'Regions and Regional Geography'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 687-690. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Gregory, D. (2000[i]). 'Edward Said's imaginative geographies'. In M. Crang e N. Thrift, eds., *Thinking space*, p. 302-348. London e New York: Routledge.

Gregory, D. (2002). 'Ideology, Science and Human Geography'. In M. Dear e S. Flusty, eds., *The spaces of postmodernity*, p. 95-105. Oxford: Blackwell.

Grilo, J. M. e P. F. Monteiro, orgs. (1996). *O que é o cinema*. Lisboa: Cosmos.

Grosz, E. A. (1994). *Volatile bodies*. Bloomington: Indiana Univ. Press

Grove, R. (1995). *Green imperialism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Guelke, L. (1981). 'Idealism'. In M. Harvey e B. Holly, eds., *Themes in geographical thought*, p. 133-147. London: Croom Helm.

Gunning, T. (1997). 'The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde'. In T. Elsaesser e A. Barker, eds., *Early Cinema. Space, Frame and Narrative*, p. 56-62. London: British Film Institute.

Gurnah, A. (2002). 'Elvis in Zanzibar'. In Dear, M. e S. Flusty, eds., *The spaces of postmodernity*, p. 347-361. Oxford: Blackwell.

Haar, J. (1995). 'Music as Visual Language'. In Lavin, I., ed., *Meaning in the Visual Arts: Views from Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, p. 265-282. Princeton: Institute for Advanced Study.

Hadjinicoloau, N. (1973). *História da Arte e movimentos sociais*. Lisboa: Edições 70.

Hall, S. (1996). 'When was the "post-colonial"?. Thinking at the limit'. In I. Chambers e L. Curti, eds., *The post-colonial question: common skies, divided horizons*, p. 242--260. London e New York: Routledge.

Hall, S., ed. (2003). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage.

Hallan, J. e M. Marshment (2000). *Realism and popular cinema*. Manchester e New York: Manchester University Press.

Hamlyn, N. (2003). *Film Art Phenomena*. London: British Film Institute.

Hanna, M. (1997). 'Imperfect Panopticism: Envisioning the Construction of Normal Lives'. In G. Benko e U. Strohmayer, eds., *Space and Social Theory*, p. 344-359. Oxford: Blackwell.

Hansen, M. (1997[a]). 'Early Cinema – Whose Public Sphere?'. In T. Elsaesser e A. Barker, eds., *Early Cinema. Space, Frame and Narrative*, p. 228-246. London: British Film Institute.

Hansen, M. (1997[b]). 'Introduction'.In S. Kracauer, *Theory of film: the redemption of physical reality*, p. VII-XLV. New Jersey e Chichester: Princeton University Press.

Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge.

Haraway, D. (2004). *The Haraway Reader*. London e New York: Routledge.

Harding, S. (1986) 'The Instability of the Analytical Categories of Feminist Theory', *Signs*, 11 (4), p. 645-664.

Harley, J. (1997). 'Deconstructing the Map'. In T. Barnes e D. Gregory, eds., *Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry*, p. 155-167. London, New York, Sidney e Auckland: Arnold.

Harley, S. (1988): ‘Maps knowledge and power’. In D. Cosgrove e S. Daniels, eds., *The. iconography of landscape*, p. 277-312. Cambridge: Cambridge University Press.

Harrison, R. P. (1992). *Forests*. Chicago: University of Chicago Press.

Hart, J. F. (1982). ‘The highest of the geographer’s art’. *Annals of the Association of American Geographers*, 72, p. 1-29.

Harvey, D. (1969). *Explanation in Geography*. London: Arnold.

Harvey, D. (1973). *Social Justice and the City*. Baltimore (Maryland): The Johns Hopkins University Press.

Harvey, D. (1984). ‘On the history and present condition of geography: an historical materialist manifesto’. *The Professional Geographer*, 36, p. 1-11.

Harvey, D. (1985). *Counsciousness and the Urban Experience*. Oxford: Blackwell.

Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.

Harvey, D. (1990). ‘Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination’. *Annals of the Association of American Geographers*, 80, p. 418-434. Reeditado em T. Barnes e D. Gregory, eds., *Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry*, p. 256-278. London, New York, Sidney e Auckland: Arnold.

Harvey, D. (1996). *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Oxford: Blackwell.

Harvey, D. (1997). ‘Time and space in the postmodern cinema’. In P. Brooker e W. Brooker, eds., *Postmodern after-images*, p. 61-73.

Harvey, D. (2002). ‘The Condition of Postmodernity’. In M. Dear e S. Flusty, eds., *The spaces of postmodernity*, p. 169-176. Oxford: Blackwell.

Hauser, A. (1999). *The Social History of Art. IV – Naturalism, Impressionism and the Film Age*. London e New York: Routledge.

Hausladen, G. (1996). ‘Where the bodies lie’. *Journal of Cultural Geography*, 16 (1), p. 45-64.

Hayles, N. K. (1990). 'Postmodern Parataxis: Embodied Texts, Weightless Information'. *American Literary History*, 2, p. 394-421.

Hayles, N. K. (1999). *How we became post-human*. Chicago e London: Chicago University Press.

Hayward, S. (2001). *Cinema Studies*. London e New York: Routledge.

Heath, S. (1997). *Questions of Cinema*, p. 76-112. Bloomington: Indiana University Press.

Heffernan, J. (1985). *The Re-creation of Landscape*. University of New England Press.

Heidegger, M. (1977). 'The age of the world picture'. In *The question concerning technology, and other essays*, p. 115-54. New York: Harper and Row.

Helsinger, E. (2002). 'Turner and the representation of England'. In W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*, p. 103-126. Chicago e London: The University of Chicago Press.

Helsinger, E. (2004) 'Reflections on Reflections; or, Moving On'. *Critical Inquiry*, 30, p. 463-467

Hemmings, C. (2002). 'From Landmarks to Spaces: Mapping the Territory of a Bisexual Genealogy'. In Dear, M. e S. Flusty, eds., *The spaces of postmodernity*, p. 325-333. Oxford: Blackwell.

Henriques, E. B. (1996). 'A problemática da representação no pensamento geográfico contemporâneo'. *Inforgeo*, 11, p. 43-54.

Henriques, E. B. (2002). 'Os temas culturais na investigação geográfica: breve retrospectiva e ponto da situação', *Inforgeo*, 16/17, p. 153-165.

Henry, C. (2001). 'Le mouvement "cineclubista" au Portugal entre 1945 et 1959'. *Estudos do Século XX*, 1, 241-276.

Herman, E. S. e N. Chomsky (1988). *Manufacturing consent. The political economy of the mass media*. London: Vintage Books.

Hertz, R., e N. M. Klein, eds. (1990). *Twentieth Century Art Theory. Urbanism, Politics, and Mass Culture*. Englewoods Cliffs (NJ): Prentice-Hall.

Hetherington, K. e N. Lee (2000). 'Social order and the blank figure'. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18 (2), p. 169–184

Heywood, I. e B. Sandywell, eds. (1999). *Interpreting Visual Culture*. London e New York: Routledge.

Higgins, K. M. (1995). 'Gender in the Gay Science'. *Philosophy and Literature*, 19 (2), p. 227-247.

Hinchliffe, S. (2003). '"Inhabiting" – Landscapes and Natures'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 207-226. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Hirschkop, K. e D. Shepherd (2001). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester e New York: Manchester University Press.

Hollander, A. (1991). *Moving pictures*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Holloway, J e J. Kneale (2000). 'Mikhail Bakhtin: dialogics of space'. In M. Crang e N. Thrift, eds., *Thinking space*, p. 71-88. London e New York: Routledge.

Holloway, J. e S. Millington (1999). *Geography and Film Studies*. Geographical Association Conference.

Holloway, S. L., e G. Valentine (2000). *Children's geographies. Playing, living, and learning*. London e New York: Routledge.

Holquist, M. (2002). *Dialogism*. London e New York: Routledge.

Holquist, M., ed. (2002). *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.^

hooks, b. (1990). *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press.

Hooson, D. (1994). *Geography and national identity*. Cambridge (Mass.): Blackwell.

Horak, J.-C. (1997). *Making Images. Photographers and Avant-Garde Cinema*. Washington e London: Smthsonian Institution Press.

Howarth, W. (2001). ‘Reading the Wetlands’. In P. C. Adams, S. Hoelscher e K. E. Till, eds., *Textures of place. Exploring humanist geographies*, p. 55-84. Minneapolis e London: Minnesota University Press.

Hugill, P. (1975). ‘Social conduct on the Golden Mile’. *Annals of the Association of American Geographers*, 65, 214-28.

Hugill, P. e K. Foote (1994). ‘Foreword: culture and geography: thirty years of advance’. In K. Foote, P. Hugill, K. Mathewson e J. M. Smith, eds., *Re-reading cultural geography*, p. 9-26. Austin: University of Texas Press.

Hugill, P: (1984). ‘The landscape as a code for conduct’. In, M. Richardson, *Place, experience and symbol*, p. 21-30. Baton Rouge: Louisiana State University.

Hunt, L. (1997). ‘The student of Prague: Division and Codification of Space’. In T. Elsaesser e A. Barker, eds., *Early Cinema. Space, Frame and Narrative*, p. 389-402. London: British Film Institute.

Husserl, E (1981). *The crisis of European sciences and transcendental phenomenology*. Evasnton: Northwestern Press.

Insa Rufach, J. J., M. L. Peirón Pena e A. Solá Toà (1990). *Método para a interpretação das obras de arte*. Lisboa: Planeta.

Irigaray, L. (1985). *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press.

Isaac, J. C. (1992). *Arendt, Camus and Modern Rebellion*. New Haven e London: Yale University Press.

Iser, W. (1996). ‘Coda to the discussion’. In S. Budick e W. Iser, eds., *The Translatability of Cultures*, p. 265-281. Palo Alto: Stanford University Press.

Jackson, J. B. (1984). *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven (MA): Yale University Press.

Jackson, P. (1984). ‘Social disorganization and moral order in city’. *Transactions of the Institute of the British Geographers*, N.S., 9, 168-180.

Jackson, P. (1992). *Maps of meaning*. London: Routledge.

Jackson, P. (2000). ‘Cultural politics’. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 141. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Jackson, P. (2003). ‘Introduction’. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 37-42. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Jackson, P. e J. Jacobs (1996). ‘Postcolonialism and the politics of the race’. *Environment and Planning D: Society and Space*, 14, p. 1-3.

Jackson, P. e Penrose, J., eds., (1993). *Constructions of Race Place, and Nation*, London: UCL Press.

Jacobs, J. (2004). ‘Introduction. After Empire’. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 345-353. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Jacobs, J. M. (1996). *Edge of Empire: postcolonialism and the city*. London e New York: Routledge.

Jacobs, J. M. (2002). ‘(Post)Colonial Spaces’. In Dear, M. e S. Flusty, eds., *The spaces of postmodernity*, p. 192-199. Oxford: Blackwell.

Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious*. London: Methuen.

Jameson, F. (1984). ‘Postmodernism or the cultural logic of late capitalism’. *New Left Review*, 146, p. 53-92.

Jameson, F. (1987). ‘Reading without interpretation: postmodernism and the video text’. In N. Fabb, D. Attridge, A. Durand e C. MacCabe, eds., *The linguistics of writing: arguments between language and literature*, p. 199-223. New York: Manchester University Press.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism*. London: Verso.

Jameson, F. (1993). ‘On “Cultural Studies”’. *Social Text*, 34, p. 17-52

Jameson, F. (1995). *The geopolitical aesthetic*. Bloomington e London: Indiana University Press e British Film Institute.

Jameson, F. (1997). ‘Culture and Finance Capital’. *Critical Inquiry*, 24 (1), p. 246-265

Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern: 1983-1998*. London: Verso.

Jameson, F. (2002). 'Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism'. In Dear, M. e S. Flusty, eds., *The spaces of postmodernity*, p. 142-149. Oxford: Blackwell.

Jancovich, M., L. Faire e S. Stubbings (2003). *The place of the audience*. London: British Film Institute.

Jardine, A. (1985). *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Cornell University Press. Reimp. 1997.

Jay, M. (1986). 'In the Empire of the Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought'. In D. Hoy, ed., *Foucault, a critical reader*, p. 175-204. Oxford: Blackwell.

Jay, M. (1994). *Downcast Eyes*. Berkeley, Los Angeles e London: University of California Press.

Jay, M. (1998). *Cultural Semantics*. Amherts (Mass.): University of Massachusetts Press.

Jellicoe, G. e S. Jellicoe (1995). *The Landscape of Man. Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day*. London: Thames and Hudson.

Jenkins, A. (1990). 'A view of contemporary China: a production study of a documentary film'. In L. Zonn, ed., *Place images in media*, p. 207-229. Savage (MD): Rowan & Littlefield.

Johnston, R. J. (1997). *Geography and Geographers. Anglo-American Geography since 1945*. London: Arnold.

Johnston, R. J., D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds. (2000). *Dictionary of Human Geography*. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Jones, J. (2003). 'The Culture of Epistemology'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 520-531. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Journées (4.èmes) de cinéma portugais (1994). Rouen: Cinéluso.

Journées (5.èmes) de cinéma portugais (1995). Rouen: Cinéluso.

Journées de cinéma portugais (1992). Rouen: Cinéluso.

Joyce, P. (2003). *The rule of freedom: liberalism and the modern city*. London: Verso.

Kant, I. (1991). *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Berkeley, Los Angeles e London: University of California Press. O texto original é de 1764.

Karney, R., ed. (2002). *Cinema: year by year (1894-2000)*. London: Dorling Kindersley.

Katz C. (1992). 'All the world is staged: intellectuals and the projects of ethnography'. *Environment and Planning D: Society and Space*, 10 (5), p. 495–510

Keating, M. (2003). 'Territorial Restructuring and European Integration'. In Keating, M. e J. Hughes, eds., *The Regional Challenge in Central and Eastern Europe. Territorial Restructuring and European Integration*, p. 9-20. Disponível na WWW: http://www.gbv.de/du/services/agi/69EE3B16A7DC6B3BC1257176005098E2/0000 00016322008

Kemp, M. (1995). 'Relativity not Relativism. Some Thoughts on the Histories of Science and Art, Having Reread Panofsky'. In Lavin, I., ed., *Meaning in the Visual Arts: Views from Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, p. 225-235. Princeton: Institute for Advanced Study.

Kennedy, C. e C. Lukinbeal (1997). 'Towards a holistic approach to geographic research on film'. *Progress in Human Geography*, 21 (1), p. 33-50.

King, A. (2004). 'Cultures and Spaces of Postcolonial Knowledges'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 381-398. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

King, C. (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. London: Athlone Press.

King, R. (1999). *Orientalism and Religion*. London: Routledge.

Klaus, D. (2004). 'Consumption and Popular Geopolitics'. *Proceedings of The Cultural Approach in Geography*. Leipzig: IGU Commission (Cultural Geography).

Kobayashi, A. e L. Peake (1997). 'Unnatural Discourse: "Race" and Gender in Geography'. In T. Barnes e D. Gregory, eds., *Reading Human Geography. The*

Poetics and Politics of Inquiry, p. 445-459. London, New York, Sidney e Auckland: Arnold.

Koerner, J. L. (1990). *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. New Haven: Yale University Press.

Kracauer, S. (1997). *Theory of film: the redemption of physical reality*. New Jersey e Chichester: Princeton University Press.

Kristeva, J. (1982). *Powers on Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Kuenzli, R. E. (2001). *Dada and Surrealist Film*. London e Cambridge (Mass.): MIT Press.

Kuhn, A. (1995). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso.

Lacan, J. (1968). *Ecrits: A Selection*. London: Tavistock.

Lacan, J. (1968). *The language of the self*. Baltimore: Johns Hopkins Press.

Lacan, J. (1988). *The Seminar of Jacques Lacan*, ed. por J.-A. Miller. London: W. W. Norton.

Laderman, D. (2002). *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.

Langer, S. (1988). *Mind: An Essay on Human Feeling*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Latour, B. (1993). *We have never been modern*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Latour, B. (1997). 'Trains of thought: Piaget, formalism and the fifth dimension'. *Common Knowledge*, 6, p. 170-191.

Latour, B. (1999). *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge (US): Harvard University Press

Latour, B. (2000). 'A well-articulated primatology: Reflections of a fellow traveler'. In S. Strum and L. Fedigan, eds., *Primate Encounters*, p. 358-381. Chicago: University of Chicago Press

Latour, B. (2003). *Science in Action. How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan.

Lauretis, T. de (1988). *Techonologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction.* London: Macmillan.

Lavin, I., ed. (1995). *Meaning in the Visual Arts: Views from Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*. Princeton: Institute for Advanced Study.

Lavrador, F. G. (1988). *Estudos de semiótica fílmica. Fascinação e Distanciação. Volume 2*. Porto: Afrontamento.

Law, J. e R. Benschop (1997). Resisting Pictures: Representation, Distribution and Ontological Politics. In K. Hetherington e R. Munro, *Ideas of difference: social spaces and the labour of division*, p. 158-182. London: Sage.

Leal, J. (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.

Lefebvre, H. (1977). *De l'état: Le mode de production étatique*. Paris: Union Générale d'Éditions.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford and Cambridge (Mass.): Blackwell.

Lefebvre, H. (2002). 'The Production of Space'. In M. Dear e S. Flusty, eds., *The spaces of postmodernity*, p. 131-141. Oxford: Blackwell.

Lehman, P., ed. (1997). *Defining Cinema*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.

Lemière, J. (1994). *Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal*. Rouen: Cinéluso.

Lemière, J. (1999). 'A propos de la catégorie de cinéma portugais et de l'énoncé "il y a un cinéma portugais"'. In R. Turigliatto, ed., *Cinéma Portugais, 1970-1999*. Turin: Festival du Film de Turin.

Levin, D. M., ed. (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press.

Levin, T. Y. (1995). 'Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory'. In Lavin, I., ed., *Meaning in the Visual Arts: Views from Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, p. 313-334. Princeton: Institute for Advanced Study.

Lévinas, E (1991). *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Dordrecht: Kluwer.

Lévy, D. (1995). *Val Abraham: modernité et post-romantisme*. Rouen: Cinéluso.

Ley, D. (1981). Cultural / humanistic geography. *Progress in Human Geography*, 5, p. 249-257.

Ley, D. (2000). 'Postmodernism'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 620-622. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Ley, D. (2001). 'Landscapes of dominance and affection'. In P. C. Adams, S. Hoelscher e K. E. Till, eds. (2001). *Textures of place. Exploring humanist geographies*, p. 3-8. Minneapolis e London: Minnesota University Press.

Lie, J (1995). 'From International Migration to Transnational Diaspora'. *Contemporary Sociology*, 24 (4), p. 303-306.

Linehan, D. e J. Sarmento (2006). 'A transformação da paisagem irlandesa: o fim da Geografia?'. In J. Sarmento, A. F. Azevedo e J. R. Pimenta, coord., *Ensaios de Geografia Cultural*, p. 115-134. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Livingstone, D. N. (1992). *The geographical tradition*. Oxford (UK) e Cambridge (USA): Blackwell.

Livingstone, D. N. (1995). 'The spaces of knowledge'. *Environment and Planning D: Society and Space*, 13, p. 5-34.

Losilla, C. (1995). 'Los paraísos perdidos'. In *El segle del cinema*, p. 169-171. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Loughney, P. (1997). 'In the Beginning Was the Word: Six Pre-Griffith Motion Picture Scenarios'. In T. Elsaesser e A. Barker, eds., *Early Cinema. Space, Frame and Narrative*, p. 211-219. London: British Film Institute.

Lowe, D. (1982). *History of bourgeois perception*. Chicago: University of Chicago Press.

Lowenthal, D. (1961). 'Geography, experience, and imagination: towards a geographical epistemology'. *Annals of the Association of American Geographers*, 51, p. 241-60.

Lukinbeal, C. e C. Kennedy (1993). 'Dick Tracy's cityscape'. *Association of Pacific Coast Geographers Yearbook*, 55, p. 79-96.

Lyotard, J. F. (1993). *Libidinal Economy*. Bloomington: Indiana University Press.

MacCabe, C. (1995). 'Preface'. In F. Jameson, *The geopolitical aesthetic*, p. IX-XVI. Bloomington: Indiana University Press.

MacCannell, D. (1989). *The Tourist: a new theory of the leisure class*. New York: Schocken Books.

Macdonald, G. (1994). 'Third cinema and the third world'. In S. Aitken e L. Zonn, eds., *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*, p. 27-46. Totowa: Rowan and Littlefield.

MacDonald, S. (2001). *The Garden in the Machine*. Berkeley, Los Angeles e London: University of California Press.

Macey, D. (1988). *Lacan in contexts*. New York: Verso.

Machado, A. M. (1986). *Les romantismes au Portugal*. Paris: Centre Culturel Portugais / Fondation Calouste Gulbenkian.

MacKinnon, C. (2001). *Sex Equality*. New York: Foundation Press.

Macnab, G. (2001). *Key moments in Cinema*. London: Hamlyn.

Marchand, S. (1996). *Down from Olympus*. New Jersey e Woodstock: Princeton University Press.

Marsh, C. e G. Ortiz (2000). *Explorations in Theology and Film*. London e Malden (Mass.): Routledge.

Massey, D. (1994). *Space, place and gender*. Oxford: Polity.

Massey, D. (1997). 'A Global Sense of Place'. In T. Barnes e D. Gregory, eds., *Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry*, p. 315-323. London, New York, Sidney e Auckland: Arnold.

Massey, D. (2000). 'Understanding cities'. *City*, 4 (1), p. 135-144.

Massey, D. e P. Jess, eds. (1995). *A Place in the World?: Places, Cultures and Globalization*. Oxford: Oxford University Press

Massey, D., J. Allen e P. Sarre, eds. (1999). *Human Geography Today*. Cambridge: Polity Press.

Mast, G. (1980). 'Kracauer's Two Tendencies and the Early History of Film Narrative'. *Critical Inquiry*, 6, p. 455-476.

Matos-Cruz, J. (1999). *O Cais do Olhar. O Cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema.

Matos-Cruz, J. (2000). 'Breve dicionário tipológico do Cinema no Estado Novo'. . In L. R. Torgal, coord., *O Cinema sob o olhar de Salazar*, p. 392-403. Lisboa: Círculo de Leitores.

Matos-Cruz, J. (2001). 'Cinema português. A Lei dos Cem Metros'. *Senso*, 1, p. 48-54.

Matos-Cruz, J., org. (1982). *Leitão de Barros*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

May, J. e N. Thrift, eds. (2001). *Timespace, geographies of temporality*. London e New York: Routledge.

Mayne, J. (1982), 'Immigrants and Spectators'. *Wide Angle*, 5 (2), p. 32-41.

Mbembe, S. (2001). *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press.

McClintock, A. (1992). 'The Angel of Progress. Pitfalls of the Term "Postcolonial"'. *Social Text*, 31-2, p. 84-98.

McDowell, L. (1993). 'Space, Place and Gender Relations: Part I. Feminist Empiricism and the Geography of Social Relations; Part II. Identity, Difference, Feminist Geometries and Geographies.' *Progress in Human Geography*, 17 (2), p. 157-179; 17 (3), p. 305-318.

McDowell, L. (1999). *Gender, Identity and Place: understanding feminist geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

McDowell, L., ed. (1997). *Undoing Place?* London e New York: Arnold.

Meinig, D. W., ed. (1979). *Symbolic landscapes: the interpretation of ordinary landscapes*. Oxford: Oxford University Press.

Melo, J. S. (1993). 'Questões a Jorge de Silva Melo'. Rouen: Cineluso.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.

Merleau-Ponty, M. (1964). *The Primacy of Perception*. Evanston (Il.): Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. (1965). *The Structure of Behaviour*. London: Methuen.

Merrifield, A. (2000). 'Henri Lefevbre: a socialist in space'. In M. Crang e N. Thrift, eds., *Thinking space*, p. 167-182. London e New York: Routledge.

Metz, C. (1974). *Film language: a semiotics of the cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.

Metz, C. (1977). '"Trucage" and the Film'. *Critical Inquiry*, 3, p. 657-75.

Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and cinema: the imaginary signifier*. London: Macmillan

Metz, C. (1986). 'Problems of denotation in the fiction film'. In Philip Rosen, ed., *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, p. 35-66. New York: Columbia University Press.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972). Volumen 1*. Barcelona e Buenos Aires: Paidós.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972). Volumen 2*. Barcelona e Buenos Aires: Paidós.

Michaud, P.-A. (2004). *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.

Mills, S. (1996). 'Gender and colonial space'. *Gender, Place and Culture*, 3, p. 125--147.

Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to Visual Culture*. London e New York: Routledge.

Mitchell, D. (1998). 'Writing the Western; New Western history's encounter with landscape'. *Cultural Geographies*, 1, p. 7-29.

Mitchell, D. (2000). *Cultural geography: a critical introduction*. Oxford e Malden: Blackwell.

Mitchell, K. (2003). 'Cultural Geographies of Transnationality'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 74-88. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Mitchell, W. J. T., ed. (1988). *The Language of Images*. Chicago e London: The University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T., ed. (2002). *Landscape and Power*. Chicago e London: The University of Chicago Press.

Mitry, J. (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. London: Athlone Press.

Monmonier, M. (1996). *How to lie with maps*. London e Chicago: The University of Chicago Press.

Monteiro, J. C. (1970). *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* [Filme]. Lisboa: Atalanta

Monteiro, M., org. (2004). *Cinema e História*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.

Monteiro, P. F. (2000). 'Uma margem no centro: a arte e o poder do "cinema novo"'. In L. R. Torgal, coord., *O Cinema sob o olhar de Salazar*, p. 306-337. Lisboa: Círculo de Leitores.

Montende, J. E., M. Selva Masoliver e A. Solà Arguimbau (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Ediciones Akal.

Morgan, R. P. (1980). 'Musical Time / Musical Space'. In W. J. T. Mitchell, ed., *The Language of Images*, p. 259-270. Chicago e London: The University of Chicago Press.

Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Les Ed. de Minuit.

Morley, D. (2000). *Home territories. Media, mobility, and identity*. London e New York: Routledge.

Moss, P. e I. Dyck (2004). 'Embodying Social Geography'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 58-73. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Mouffe, C. (1988). 'Hegemony and New Political Subjects: Toward a New Concept of Democracy'. In Nelson, C. e Grossberg, L., eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*, p. 89-102. Chicago: University of Illinois Press.

Mouffe, C. (1993). *The Return of the Political*. London: Verso.

Muir, R. (1999). *Political geography*. London e Houndmills: Macmillan Press.

Mukarowsky, J. (1981). *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa.

Mulhern, F. (1997). *Culture / Metaculture*. London: Routledge.

Mulvey, L. (1975). 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. *Screen*, 16.

Musser, C. (1997). 'The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative'. In T. Elsaesser e A. Barker, eds., *Early Cinema. Space, Frame and Narrative*, p. 123-132. London: British Film Institute.

Nancy, J.-L. (2001). *Abbas Kiarostami. L'évidence du film*. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur.

Naremore, J., ed. (2000). *Film Adaptation*. London: Athlone Press.

Natali, M. (1996). *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

Natter, W. e J. P. Jones (1997). 'Identity, Space and other Uncertainties'. In G. Benko e U. Strohmayer, eds., *Space and Social Theory*, p. 142-161. Oxford: Blackwell.

Nava, M. (1996). 'Modernity's disavowal. Women, the city and the department store'. In M. Nava e A. O'Shea, eds., *Modern times: Reflections on a century of English modernity*, p. 38-76. London e New York: Routledge.

Nelmes, J (2002). *An introduction to Film Studies*. London e New York: Routledge.

Nicholson, D. (1991). 'Images of reality'. *Geographical Magazine*, 63, p. 28-32.

Nicholson, L., ed. (1990). *Feminism / Postmodernism (Thinking Gender)*. London e New York: Routledge.

Nogueira, L. (1997). *La risa del espacio*. Madrid. Tecnos.

Novak, B. (1980). *Nature and culture. American landscape and painting, 1825-1875*. Oxford e New York: Oxford University Press.

Nuti, L: (1999). 'Mapping Places: Chrography and Vision in the Renaissance'. In D. Cosgrove, ed., *Mappings*, p. 90-108. London: Reaktion Books.

Ogle, P. (1977). 'The development of sound systems: the commercial era'. *Film Reader*, 2, p. 199-212.

Olwig, K. (1984). *Nature's Ideological Landscape*. London: Allen and Unwin.

Olwig, K. (1987). 'Art and the Art of Communicating Geographical Knowledge: The Case of Pieter Brueghel'. *Journal of Geography*, 86 (2), p. 47-51.

Olwig, K. (1993). 'Sexual Cosmology: Nation and Landscape at the Conceptual Interstices of Nature and Culture, or What does Landscape Really Mean'. In B. Bender, ed., *Landscape: Politics and Perspectives*, p. 307-343. Oxford: Berg.

Olwig, K. (1996). 'Environmental History and the Construction of Nature and Landscape: The Case of the "Landscaping" of the Jutland heath'. *Environment and History*, 2, p. 15-38.

Olwig, K. (1997). 'Recovering the Subsatantive Nature of Landscape'. *Annals of the Association of American Geographers*, 86 (4), p. 630-653.

Olwig, K. (2001). 'Lanscape as a contested topos of place, community, and self'. In P. C. Adams, S. Hoelscher e K. E. Till, eds. (2001). *Textures of place. Exploring humanist geographies*, p. 93-120. Minneapolis e London: Minnesota University Press.

Ortner, S. (1996). *Making gender. The politics and erotics of culture*. Boston: Beacon Press.

Osborne, B. e S. Courville (1997). *Mythic history and symbolic landscape*. Laval: CIEQ Cheminements.

Oudart, J.-P. (1969). 'La Suture'. *Cahiers du cinéma*, 211 e 212, p. 36-39 e 50-55.

Paasi, A. (2004). 'Boundaries in a Globalizing World'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 462-472. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Painter, J. (2000). 'Pierre Bourdieu'. In M. Crang e N. Thrift, eds., *Thinking space*, p. 239-259. London e New York: Routledge.

Panofsky, E (1982). *Meaning in the visual arts*. Chicago: University of Chicago Press.

Panofsky, E (1993). *Perspective as symbolic form*. New York: Zone Books.

Panofsky, E. (1995). *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Estampa.

Paulo Rocha (1998). Rouen: Cinéluso.

Peet, R. (1996). 'Discursive Idealism in the 'Landscape as Text' School'. *The Professional Geographer*.

Peet, R. (1997). 'Social Theory, Postmodernism, and the Critique of Development'. In G. Benko e U. Strohmayer, eds., *Space and Social Theory*, p. 72-87. Oxford: Blackwell.

Peet, R. (1998). *Modern geographical thought*. Oxford: Blackwell Publishers.

Peet, R. (2002). 'Ideology, Discourse and the Geography of Hegemony' *Antipode*, 2002, 34:54-84.

Philo, C. (1991). *New Words, New Worlds: Reconceptualizing Social and Cultural Geography*. Lampeter: Social and Cultural Geography Study Group.

Philo, C. (2000). 'Foucault's geography'. In M. Crang e N. Thrift, eds., *Thinking space*, p. 205-238. London e New York: Routledge.

Pile, S. (1997). 'Human Agency and Human Geography Revisited: A Critique of "New Models" of the Self'. In T. Barnes e D. Gregory, eds., *Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry*, p. 407-435. London, New York, Sidney e Auckland: Arnold.

Pile, S. (2000). 'The troubled spaces of Frantz Fanon'. In M. Crang e N. Thrift, eds., *Thinking space*, p. 260-278. London e New York: Routledge.

Pimenta, J. R. (1996). *Geografia e Arqueologia: uma epistemologia comparada*. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Pimenta, J. R. (2006). 'História da Ciência como Geografia Cultural'. In J. Sarmento, A. F. Azevedo e J. R. Pimenta, coord., *Ensaios de Geografia Cultural*, p. 59-80. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Pimenta, J. R. (no prelo). *A Dupla Alteridade*. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Pina, L. (1986). *História do Cinema Português*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Pinto, A. C. (1999). 'Nacionalismo'. In A. Barreto e M. F. Mónica, coord., *Dicionário de História de Portugal. Volume VIII*, p. 589-593. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Porteous, L. D. (1990). *Landscapes of the Mind. Worlds of Sense and Metaphor*. Toronto: University of Toronto Press.

Poulantzas, N. (1978). *Political Power and Social Classes*. London: Verso.

Poulantzas, N. (2003). 'The Nation'. In N. Brenner, B. Jessop, M. Jones e G. MacLeod, eds., *State/Space. A Reader*, p. 65-83. Oxford: Blackwell.

Pratas, E. (1916). 'A cinematographia em Portugal'. *Cine Revista*, I (1), p. 5-7.

Pratt, G. (1997). 'Spatial Metaphors and Speaking Positions'. In T. Barnes e D. Gregory, eds., *Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry*, p. 168-173. London, New York, Sidney e Auckland: Arnold.

Pratt, G. (1999). 'Geographies of Identity and Difference: Marking Boundaries'. In Massey, D., J. Allen e P. Sarre, *Human Geography Today*, p. 151-168. Cambridge: Polity Press.

Pratt, G. (2000[a]). 'Feminist geographies'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 259-262. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Pratt, G. (2000[b]). 'Subject formation, geographies'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 802-804. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. London: Routledge.

Pred, A. (1981). 'Social reproduction and the time-geography of everyday life'. *Geografiska Annaler*, 63 B, p. 5-22.

Pred, A. (1990). *Lost words and lost worlds*. Cambridge: Cambridge University Press.

Prendergast, C. (1986). *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press.

Prest, J. (1981). *The Garden of Eden: The Botanic Garden and the Re-creation of Paradise*. New Haven: Yale University Press

Pringle, T. (1997). 'The privation of history: Landseer, Victoria and the Highland myth'. In D. Cosgrove e S. Daniels, eds, *The iconography of landscape*, p. 142-161. Cambridge: Cambridge University Press.

Probyn, E. (2003). 'The Spatial Imperative of Subjectivity'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 290-299. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Proctor, J. D. e D. M. Smith (1999). *Geography and Ethics. Journeys in a moral terrain*. London e New York: Routledge.

Propaganda pelo cinematógrafo (1918). *Cine Revista*, II (19), p. 2.

Prus, R. (1997). *Subcultural mosaics and intersubjective realities*. Albany: State University of New York Press.

Rajchman, J. (2000). *The Deleuze Connections*. Cambridge (Mass.): MIT Press.

Ramos, R. (2003). 'Os olhos da nação'. In T. Baptista e Sena, N., org., *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses tipicamente portugueses*, p. 98-123. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. London: Pion.

Rescher, N. (2000). *Nature and Understanding.* Oxford: Clarendon Press.

Ribeiro, O. (1993). *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* (Fotografia de Jorge Barros). Lisboa: João Sá da Costa.

Ricoeur, P. (1971). 'The model of the text: meaningful action considered as text'. *Social Research*, 38, p. 529-562.

Ricoeur, P. (1983). *Time and Narrative*. Chicago: Chicago University Press.

Riegl, A. (2004). *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York: Zone Books.

Robinson, G. M. (1999). *Methods and Techniques in Human Geography*. Chichsester: John Wiley & Sons.

Robinson, J (2004). 'Beyond the West'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 399-404. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Rogoff, I. (2000). *Terra Infirma.* London e New York: Routledge.

Rosaldo, R. (1989). *Culture and truth*. London: Beacon Press.

Rosas, F e J. M. Brito, dir., *Dicionário de História do Estado Novo*, Lisboa: Círculo de Leitores.

Rose, G. (1993). *Feminism and Geography*. Cambridge: Polity Press.

Rose, G. (1994). 'The cultural politics of place: local representation and oppositional discourse in two films'. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 19, p. 46-60.

Rose, G. (1997). 'Looking at the Landscape: the Uneasy Pleasures of Power'. In T. Barnes e D. Gregory, eds., *Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry*, p. 342-355. London, New York, Sidney e Auckland: Arnold.

Rose, G. (2000). 'Hybridity'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 363-364. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Ruby, I. (2000). *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. London e Chicago: Chicago University Press.

Russell, C. (2000). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham (NC): Duke University Press.

Rycroft, S. (2002). 'The Geographies of Swinging London'. *Journal of Historical Geography*, 28 (4), p. 566-588.

Sack, D. (1980). *Conceptions of Space in Social Thought. A Geographic Perspective*. London: Macmillan.

Sack, D. (1997). *Homo geographicus*. Baltimore e London: The Johns Hopkins University Press.

Said, E. (1978). *Orientalism*. London: Penguin.

Said, E. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.

Salt, B. (1992). *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.

Sanders, J. (2001). *Celluloid Skyline*. London: Bloomsbury.

Sandywell, B. (1999). 'Specular grammar: the visual rehtoric of modernity'. In I. Heywood e B. Sandywell, eds., *Interpreting Visual Culture*, p. 30-56. London e New York: Routledge.

Santos, B. S. (1985). 'Estado e sociedade na semi-perfieria do sistema mundial: o caso português'. *Análise Social*, 21 (87-88-89), p. 868-901.

Sarmento, J. (2004). *Representação, Imaginação e Espaço Virtual. Geografias de Paisagens Turísticas em West Cork e nos Açores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sarmento, J., A. F. Azevedo e J. R. Pimenta, coord. (2006). *Ensaios de Geografia Cultural*. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Sauer, C. (1925). 'The Morphology of Landscape'. *University of California Publications in Geography*, 2 (2), p. 19-54.

Sauer, C. (1965). *Land and Life: A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*, John Leighly, ed.. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.

Saussure, F. (1966). *Course in general linguistics*. New York: McGraw-Hill.

Savage, M. (2000). ‘Walter Benjamin’s urban thought: a critical analysis’. In M. Crang e N. Thrift, eds., *Thinking space*, p. 33-53. London e New York: Routledge.

Schama, S. (1995). *Landscape and Memory*. London: Harper Perennial.

Schiller, F. (1967) *On the Aesthetic Education of Man*. Oxford: Clarendon Press.

Schopenhauer, A. (1995). On the Basis of Morality. Berghahn Books.

Schott, R. M. (1988). *Cognition and eros: a critique of the Kantian paradigm*. Beacon Press.

Seabra, A. M. (1999). ‘Cinema e Propaganda’. In A. Barreto e M. F. Mónica, coord., *Dicionário de História de Portugal. Volume VII*, p. 325-326. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Semaine de cinéma portugais (1993). Rouen: Cinéluso.

Serres, M. (1996). *Angels. A modern myth*. Paris: Flammarion.

Sharp, J. (1993). ‘Publishing American identity. *Political Geography*, 12, p. 491-503.

Shepherd, D. (2001). ‘Bakhtin and the reader’. In K. Hirschkop e D. Shepherd, eds., *Bakhtin and Cultural Theory*, p. 136-154. Manchester: Manchester University Press.

Sherman, S. (1998). *Documenting ourselves. Film, video and culture*. Lexington: University of Kentucky Press.

Shiel, M. e T. Fitzmaurice (2001). *Cinema and the City*. Oxford e Malden: Blackwell.

Shields, R. (1991). *Places on the Margin: Alternative Geographies of Modernity*. London: Routledge.

Shields, R. (1992). ‘A Truant Proximity’. *Environment and Planning D – Society and Space*, 10 (1), p. 181-207.

Shields, R. (1994). ‘Fancy footwork: Walter Benjamin’s notes on “flânerie”’. In *The Flaneur*, p. 61-80. London: Routledge.

Shields, R. (1997). ‘Spatial Stress and Resistance: Social Meanings of Spatialization’. In G. Benko e U. Strohmayer, eds., *Space and Social Theory*, p. 186-202. Oxford: Blackwell.

Shurmer-Smith, P. (2000). ‘Hélène Cixous’. In M. Crang e N. Thrift, eds., *Thinking space*, p. 154-166. London e New York: Routledge.

Sibley, D. (1995). *Geographies of Exclusion*. London: Routledge.

Sibley, D. (1999). ‘Creating Geographies of Difference’. In Massey, D., J. Allen e P. Sarre, *Human Geography Today*, p. 115-128. Cambridge: Polity Press.

Sidaway, J. (2000). ‘Imagined regional communities: Undecidable geographies’. In I. Cook, D. Crouch, S. Naylor e J. Ryan, eds., *Cultural Turns / Geographical Turns*, p. 234-258. Harlow: Pearson Education Limited.

Silverman, M. (1999). *Facing Postmodernity: Contemporary French Thought on Culture and Society*. London: Routledge

Slater, D. (1997). ‘Geopolitics and the Postmodern: Issues of Knowledge, Difference and North-South Relations’. In G. Benko e U. Strohmayer, eds., *Space and Social Theory*, p. 324-335. Oxford: Blackwell.

Slater, D. (1999). ‘Situating Geopolitical Representations: Inside / Outside and the Power of Imperial Interventions’. In Massey, D., J. Allen e P. Sarre, *Human Geography Today*, p. 62-84. Cambridge: Polity Press.

Slater, D. (2004). ‘Beyond Euro-Americanism – Democracy and Postcolonialism’. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 420-432. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Smith, J. (1999). ‘The denigration of vision and the renewal of painting’. In I. Heywood e B. Sandywell, eds., *Interpreting Visual Culture*, p. 162-182. London e New York: Routledge.

Smith, L. (2002). ‘Chips off the old ice block: Nanook of the North and the relocation of cultural identity’. In T. Cresswell and D. Dixon, eds., *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*, p. 94-122. Lanham (MD): Rowman and Littlefield.

Smith, N. (1990). *Uneven development*. New York: Blackwell.

Smith, N. (2000). ‘Marxist geography’. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 485-490. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Smith, N. (2003). ‘Remaking scale: Competition and cooperation in Pre-National and Post-National Europe’. In N. Brenner, B. Jessop, M. Jones e G. MacLeod, eds., *State/Space. A Reader*, p. 227-238. Oxford: Blackwell.

Smith, S. H. (1984). ‘The Surrealists’ Windows’. *Dada / Surrealism*, 13, p. 48-69.

Smith, S. J. (1999). ‘The Cultural Politics of Difference’. In Massey, D., J. Allen e P. Sarre, *Human Geography Today*, p. 129-150. Cambridge: Polity Press.

Sobchack, V. (1994). ‘Phenomenology and the Film Experience’. In Williams, L., ed., *Wiewing Positions. Ways of Seeing Film*, p. 36-58. New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press.

Soja, E. (1980). ‘The socio-spatial dialectic’. *Annals of the Association of American Geographers*, 70, p. 207-25

Soja, E. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.

Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford and Cambridge (Mass.): Blackwell.

Soja, E. (1997). ‘The Socio-spatial dialectic’. In T. Barnes e D. Gregory, eds., *Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry*, p. 244-255. London, New York, Sidney e Auckland: Arnold.

Soja, E. (1999). ‘Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination’. In D. Massey, J. Allen e P. Sarre, eds., *Human Geography Today*, p. 260-278. Cambridge: Polity Press.

Soja, E. (2000). *Postmetropolis*. Oxford: Blackwell

Soja, E. (2002). ‘Taking Los Angeles Apart: Some Fragments of a Critical Human Geography’. In M. Dear e S. Flusty, eds., *The spaces of postmodernity*, p. 150-161. Oxford: Blackwell.

Soper, K (1995). *What is nature?*. Oxford: Blackwell.

Sorlin, P. (1996). *Italian national cinema*. London: Routledge.

Sousa, A. (2000). *O Império acabou. E agora?. Diálogos com Agostinho da Silva*. Lisboa: Notíticas Editorial.

Spirn, A. W. (1998). *The language of landscape*. New Haven e London: Yale University Press.

Spivak, G. (1974). 'Translator's Preface', In J. Derrida, *Of Grammatology*, p. IX--LXXXVIII. Johns Hopkins University Press.

Spivak, G. (1988). *Selected Subaltern Studies*. Oxford: Blackwell.

Stam, R., R. Burgoyne e S. Flitterman-Lewis (1999). *New vocabularies in film semiotics*. London e New York: Routledge.

Steimatsky, N. (1995). *The Earth Figured. An Exploration of Landscapes in Italian Cinema*. New York University. Dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy.

Stokols, D., e I. Altman, eds. (1987). *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Totowa (NJ): Rowan & Littlefield.

Summers, D. (1995). 'Meaning in the Visual Arts as a Humanistic Discipline'. In Lavin, I., ed., *Meaning in the Visual Arts: Views from Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, p. 9-26. Princeton: Institute for Advanced Study.

Tarkovsky, A. (2000). *Sculpting in Time*. Austin: University of Texas Press.

Taussig, M. (1993) *Mimesis and alterity*. New York: Routledge.

Taussig, M. (1998) 'Viscerality, Faith, and Skepiticism: Another Theory of Magic'. In B. Dirks, ed., *In near ruins: cultural theory at the end of the century*, p. 221-255. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Taussig, M. (2002). 'The beach (a fantasy)'. In W. J. Mitchell, ed., *Landscape and Power*, p. 317-348. Chicago e London: Chicago University Press.

Teather, E. K. (1999). *Embodied geographies*. London e New York: Routledge.

Thrift, N. (1996). *Spatial formations*. London: Sage.

Thrift, N. (1999). ‘Steps to an ecology of place’. In D. Massey, J. Allen, e P. Sarre, eds., *Human Geography Today*, p. 295–322. Cambridge: Polity Press.

Thrift, N. (2000). ‘Introduction: Dead or alive?’. In I. Cook, D. Crouch, S. Naylor e J. Ryan, eds., *Cultural Turns / Geographical Turns*, p. 1-6. Harlow: Pearson Education Limited.

Toal, G. e J. Agnew (2004). ‘Introduction. Geopolitical Cultures’. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 455-461. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Torgal, L. R., coord. (2000). *O Cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Trevor, P. (1991). ‘Cold Comfort: The Polar Landscape in English and American Popular Culture 1845–1990’. *Landscape Research*, 16 (2), p. 43-48.

Trinh, T. Minh-Ha, ed. (1986) ‘She, The Inappropriate/d Other, focusing on postcolonial women as writing and written subjects’. *Discourse*, 8.

Tuan, Y.-F. (1974). *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values*. Englewood Cliff (NJ): Prentice-Hall.

Tuan, Y.-F. (1975). ‘Place: an experiential perspective’. *Geographical Review*, 65 (2), p. 151-165

Tuan, Y.-F. (1977). *Space and Place*. London e Minneapolis: University of Minnesota Press.

Turner, G. (2000). *Film as social practice*. London e New York: Routledge.

Ungar, S. e T. Conley, eds. (1996). *Identity Papers: Contested Nationhood in Twentieth-Century France*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Urry, J. (2000). ‘The Global Media and Cosmopolitanism’, published by the Department of Sociology, Lancaster University, Lancaster at http://www. comp.lancs. ac.uk/ sociology/ papers/ Urry-Global-Media.pdf

Vache, A. (1996). *Cinema and Painting. How Art is used in Film*. London: Athlone Press.

Valentine, G. (1993). '(Hetero)sexing space: lesbian perceptions and experiences of everyday spaces'. *Environment and Planning D: Society and Space*.

Valentine, G. (1999). 'Imagined Geographies: Geographical Knowledges of Self and Other in Everyday Life'. In Massey, D., J. Allen e P. Sarre, *Human Geography Today*, p. 47-61. Cambridge: Polity Press.

Vasconcelos, A.-P. (1999). 'Cinema'. In A. Barreto e M. F. Mónica, coord., *Dicionário de História de Portugal. Volume VII*, p. 320-325. Porto e Lisboa: Figueirinhas.

Veer, Van der (1995). *Nation and Migration: The Politics of Space in the South Asian Diaspora*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Venuti, L. (1993). 'Translation as cultural politics: regimes of domestication in English'. *Textual Practice*, 7 (2), p. 208-223.

Virilio, P. (1995). *The vision machine*. Bloomington, Indianopolis e London: Indiana University Press e British Film Institute.

Wardenga, U. (2006). 'German geographical thought and the development of "Länderkunde". *Inforgeo*, 18-19, p. 127-147.

Warren, K. (1993). *The violence within*. Boulder (CO) e Oxford: Westview Press.

Watts, M. J. (1999). 'Collective Wish Images: Geographical Imagineries and the Crisis of National Development'. In Massey, D., J. Allen e P. Sarre, *Human Geography Today*, p. 85-108. Cambridge: Polity Press.

Wesling, D. (2003). *Bakhtin and the social moorings of poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Whatmore, S. (1999). 'Hybrid Geographies: Rethinking the "Human" in Human Geography'. In Massey, D., J. Allen e P. Sarre, *Human Geography Today*, p. 22-40. Cambridge: Polity Press.

Whatmore, S. (2002). *Hybrid geographies*. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Whatmore, S. (2004). 'Introdution. Culturenatures'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 165-167. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

White, H. (1987). *The Content of the Form*. Baltimore: Johns Hopkins University.

Whiteley, N. (1999). Design for Society. London: Reaktion Books.

Williams, L. (1994). 'Introduction'. In Williams, L., ed., *Wiewing Positions. Ways of Seeing Film*, p. 1-20. New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press.

Williams, L., ed. (1994). *Wiewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press.

Williams, R. (1976) *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana.

Williams, R. (1977) *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Williams, R. (1983) *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (ed. rev.). Oxford: Oxford University Press.

Wise, M. N. (1995). 'Science. Introduction'. In Lavin, I., ed., *Meaning in the Visual Arts: Views from Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, p. 221-224. Princeton: Institute for Advanced Study.

Withers, C. W. (2000). 'Language and dialect, geography of'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, p. 432-4. Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers.

Wolff, J. (1990). *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Berkeley: University of California Press.

Worster, D. (1988). *The Ends of the Earth*. Cambridge: Cambridge Universoty Press.

Wright, J. K. (1947). 'Terrae Incognitae: The Place of the Imagination in Geography'. *Annals of the Association of American Geographers*, 37 (1), p. 1-15

Yahya, A. (1994). *The Impact of Colonial Experience*. Institute of Islamic Studies: McGill University

Yeoh, B. (2004). 'Postcolonial Geographies of Place and Migration'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 369-380. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.

Young, R. (1990). *White Mythologies*. London: Routledge.

Yuval-Davis, N. (2003). 'Belonging/s: In between the Indigene and the Diasporic'. In Umut Ozkirimli, ed., *Nationalism in the 21st Century*, Basingstoke: Macmillan.

Zavarzadeh, M. (1991). *Seeing films politically*. State University of New York Press.

Zevi, B. (2000). *Saber ver a Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes.

Zizek, S., ed. (1997). *The Plague of Fantasies*. London, New York: Verso Books.

Zonn, L. (1984). 'Landscape depiction and perception: a transactional approach'. *Landscape Journal*, 3, p. 144-150.

Zonn, L. e D. Dixon (2004). 'Film Networks and the Place(s) of Technology'. In S. Brunn, S. Cutter, and J.W. Harrington, eds., *Geography and Technology*, p. 243-266. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.

Zonn, L., ed., (1990). *Place images in media*. Savage (MD): Rowan & Littlefield.

Zube, E. e C. Kennedy (1990). 'Changing Images of the Arizona environment'. In L. Zonn, ed., *Place images in media*, p. 183-203. Savage (MD): Rowan & Littlefield.

Zube, E., J. Sell, e J. Taylor (1982). 'Landscape perception: research application and theory'. *Landscape Planning*, 9, p. 1-33.