

Para a minha Mãe.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi possível graças à generosidade, atenção e persistência de muitas pessoas. Em primeiro lugar, o Prof. Doutor João Sarmento da Universidade do Minho, orientador da presente tese de doutoramento, que confiou de forma absoluta na minha capacidade para levar a cabo esta investigação, que tolerou os meus excessos teóricos e que mostrou uma paciência gregária para as discussões que a todo o momento iam aumentando o desafio inicial a que me propus. Respondendo sempre às minhas solicitações, o Prof. Doutor João Sarmento demonstrou de forma exemplar como é possível paralelamente espevitar e disciplinar a inquietação intelectual dos que se encontram cativos do desejo de conhecimento. O seu exercício de rigoroso escrutínio de ideias e escrita foi absolutamente fundamental para a estruturação das geografias de que aqui se dá conta. Obrigada pelo averiguar sem descanso. Esta tese deve-se ainda e em grande medida ao contributo e supervisão do Professor Dr. Matthew Gandy da University College London, onde desenvolvi a primeira fase da investigação de 2001 a 2004. A este Professor devo a inspiração e a arquitectura inicial do trabalho, a discussão dos subsequentes desenvolvimentos bem como algumas das propostas mais arrojadas que ampliaram os desafios de um projecto inicial até aos seus momentos conclusivos. Obrigada ainda pela substancial documentação que pôs ao meu alcance. A estes dois geógrafos com quem nos últimos seis anos nunca deixei de aprender, devo a expansão de um espaço representacional, de um lugar existencial e de uma paisagem intelectual. Agradeço ainda e de uma forma muito especial a um outro geógrafo e amigo, o Prof. Doutor João Carlos Garcia, pelo permanente suporte a este trabalho. Um trabalho que, não apenas tangencialmente, testemunha dezanove anos de um caloroso mas não menos rigoroso contributo teórico-prático à minha própria actividade de investigação. A sua especialização em cartografia antiga foi fundamental para a minha abertura aos fascínios da cultura visual. A sua particular sensibilidade de geógrafo debruçado sobre a problemática das fronteiras foi decisiva para a minha tarefa de escavação da paisagem como ideia e como experiência bem como para lidar com as políticas de posicionalidade que percorrem a presente dissertação. Obrigada por me deixar usufruir da sua sabedoria doura como da sua ironia, ambas indispensáveis para a mobilização de caminhos. Devo ainda à Prof.^a Doutora Christel Henry um especial agradecimento pelas infindáveis horas de filmes visualizados e pelos debates acesos em torno da experiência fílmica e da

teoria e crítica do cinema. O seu contributo para a realização deste estudo é incontornável. Pelo modo como animou um grupo informal de trabalho devotado à análise crítica de cinema, pela sua permanente disponibilidade, pela troca e pelo facultar de documentação, como pela argúcia dos seus pontos de vista. Também incontornável para o despoletar deste projecto foi o contributo do artista plástico Pedro Maia, mestre e professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, pelo modo como participou criticamente na partilha da experiência filmica. Muito particularmente, pela abertura que proporcionou à discussão das questões de arte e estética que percorrem a pesquisa. Foi graças ao seu incansável facultar de materiais pictóricos e à análise e discussão desses materiais que iniciei um percurso de aprofundamento do estudo sistemático de imagens. Quero ainda agradecer o suporte oferecido pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho ao desenvolvimento e divulgação da presente investigação. Especificamente em relação ao Departamento de Geografia, quero agradecer aos meus colegas o apoio sempre manifestado relativamente à prossecução desta pesquisa bem como os momentos de partilha que nos têm vindo a reunir cada vez mais em torno de um projecto comum. Um lugar especial nos agradecimentos merece a Prof.^a Doutora Paula Cristina Remoaldo, que, como Directora de Departamento e como amiga, nunca deixou de exercer pressão para a conclusão atempada deste trabalho. Obrigada por ter insistido. Devo ainda agradecimento aos serviços de documentação da UCL, do Film British Institute e da Cinemateca Portuguesa. Dentro desta última instituição, o apoio fornecido pela Dr.^a Sara Moreira para a navegação no volumoso arquivo fílmico disponibilizado pelo ANIM foi precioso, como foi também precioso o apoio prestado pelo Dr. Luís Gameiro para a visualização de filmes. A um outro nível, não poderia deixar de agradecer às minhas amigas e amigos, por terem compreendido a frequente indisponibilidade e mesmo assim permanecerem. Agradeço finalmente à Marcelina e ao Tio Maurício, à avó Maria e ao avô Américo, cuja distância se fez sentir mais violentamente nos últimos anos. Agradeço acima de tudo aos meus pais, por terem tornado possível este projecto e pela paciência incontável que demonstraram para o seu acompanhamento. Não poderia terminar sem agradecer à minha filha por me ajudar em todas as releituras e reescritas. E ao Ramiro, pelo desdobrar das paisagens.

RESUMO

Defendendo a mudança da experiência de paisagem exponenciada pelas “novas” tecnologias da visão e da percepção, da mobilidade e do transporte desenvolvidas na transição do século XIX para o século XX, a presente investigação é centrada na problemática da paisagem no cinema. Como “novo” sistema simbólico, o cinema integrou formas convencionais de representação retrabalhando-as nos sistemas de percepção e emoção emergentes. Na passagem dos modos primitivos de representação para a narrativa linear e para os modos institucionais de representação, a representação do espaço através das convenções da paisagem constituiu elemento crucial no processo de aculturação ao médium. Esteticizada e narrativizada, a paisagem foi mobilizada através de sequências filmicas por forma a funcionar como amostragem rítmica ou configuração cultural associada a um modelo prévio de experiência. Integrando um princípio de lamento cultural veiculado por uma forma de arte emergente, a melancolia da repetição assegurada por planos de paisagem contemplativa organizados com base numa iconografia saturada pelo poder social de uma semiótica nacionalista e imperialista, contaminou a superfície espetatorial mobilizada pelo cinema. Desta forma, a paisagem cinemática reciclava a ideia de uma origem natural para as heterogêneas audiências cinemáticas, integrando um processo desenvolvido pelas artes tradicionais investidas da tarefa de lidar com a mudança na organização da experiência. Reflectindo um contexto experiencial mais lato marcado por ciclos industriais agressivos e pelas mutações para uma sociedade capitalista mais complexa, pelo advento de uma maior segmentação social e pela emergência de uma nova esfera pública, a experiência de paisagem trazida pelo cinema encontrava-se, no limite, associada a um dos problemas fulcrais da filosofia moderna; a separação de deus do mundo e da humanidade que levou a um colapso da transcendência. No sentido benjaminiano, uma das consequências da separação do absoluto da experiência foi o instilar do lamento cultural através de um princípio metafísico de repetição. A paisagem cinemática integrou este movimento de reorganização tecnológica da experiência provocando o renascer do sentimento de uma natureza supernatural experimentada através dos planos de paisagem, recodificados pelas qualidades de indexicalidade do médium e das imagens em movimento. Mas a problemática da paisagem cinemática alterou-se desde as primeiras fases de acomodação cultural à experiência filmica até aos subsequentes desenvolvimentos da produção, do consumo e da recepção filmica. Acima de tudo, os desenvolvimentos da própria prática espetatorial constituíram elementos

fundamentais para a redefinição da experiência de paisagem através do cinema. A construção de uma tecnologia analítica que permitiu compreender a transformação da experiência de paisagem pelo cinema reuniu os fundamentos teóricos proporcionados pela teoria filmica, pela semiótica material e pela iconologia. Encarada como uma prática de reciprocidade entre sujeitos diferenciais implicados na construção do lugar filmico, a experiência filmica emergiu como uma geografia háptica em que o “óptico” integra um sistema perceptivo mais abrangente amplamente conectado com as esferas emotiva e afectiva. Alicerçado sobre um quadro relacional inspirado pelos desenvolvimentos da teoria bakhtianiana do *self* como relação, a tecnologia analítica construída coloca a problemática da paisagem cinemática como uma problemática de alteridade e subjectividade. De carácter provocatório, a designação de um conjunto de estudos de caso como “esboço para uma relação das geografias impuras de Portugal” serviu para articular quatro dispositivos em torno dos quais o sujeito em formação experimentou a sua posicionalidade. Como modo de organizar a experiência da paisagem através de filmes de diferentes períodos históricos, o acto de escrita funcionou tanto como corporização da teoria como da prática filmica. Mas este funcionou também como espacialização de uma experiência subjectiva, uma experiência animada pelo desejo de conhecimento e pela prática de um sujeito comprometido com o pensar criativo do corpo através da paisagem. Assim, as figuras retóricas individualizadas - o idílio rural, a pastoral urbana, o contra-idílio e a arcádia inadvertida emergiram de uma tecnologia generativa que permitiu mostrar como as figuras culturais circulam pelo movimento das imagens no tempo, e como as vivemos através dos nossos corpos modelados culturalmente pelo expressivo jogo entre as figuras do patético e a figuração da paisagem. Circulando nas imagens de paisagem mobilizadas pelo cinema, construções situadas de natureza são destiladas enquanto níveis mais profundos desvelados pelas densas camadas dos significados paisagísticos abrem conflitos culturais correntemente mascarados pelos sistemas de signos geográficos investidos nos produtos culturais. Como zona de intercepção entre sujeitos orgânicos e o inorgânicos, tecnologias e textos, a paisagem cinemática nutre-se do sentido de tornar móvel o acto generativo de habitar lugares. Funcionando como superfície em que mundos diferenciais e linguagens lutam por expressão e conhecimento, a paisagem cinemática é contaminada por uma estética dialogante que põe em contacto ser humano e realidade material, uma estética de aproximação comprometida tanto com o carácter intra-subjectivo como com o carácter intersubjectivo da experiência.

ABSTRACT

Arguing for the change of landscape experience put forward by the “new” technologies of the visible, of mobility and of transportation developed within the transition from the nineteenth to the twentieth century, this research study is centred on the problematic of landscape in cinema. As a “new” symbolic system, cinema integrated conventional forms of representation and reworked them into emergent systems of perception and emotion. In the transition from primitive modes of representation to linear narrative and the institutional modes of representation, the representation of space through landscape conventions seemed to be crucial to the process of the medium acculturation. Aestheticised and narrativised landscape shots worked as a rhythmic patterning or a cultural configuration connected to previous models of experience. Integrating a principle of mourning within an emergent form of art, the melancholy of repetition ensured by contemplative landscape shots fuelled by an iconography saturated by the social power of a nationalist and imperialist semiotics contaminated the cinematic gaze. In this sense, cinematic landscape recycled the idea of a natural origin for the heterogeneous cinematic audiences, integrating a process that was being developed by traditional arts endorsed with the task of dealing with the change in the organization of experience. Reflecting a broader experiential context marked by several aggressive industrial cycles and the mutations to a more complex capitalist society, by the advent of a more heterogeneous social segmentation and by the emergence of a new public sphere, the experience of landscape brought by cinema was, ultimately, connected to one of the crucial problems of modern philosophy; the separation of God from the world and humanity which leads to a collapse of transcendence. In a Benjaminian sense, one of the consequences of the separation of the absolute from experience was the instilment of the cultural lament through a metaphysical principle of repetition. Cinematic landscape integrated this movement of technological reorganisation of experience by provoking the rebirth of feeling in a supernatural nature brought to experience through landscape shots recharged by the indexical qualities of the medium and the movement images. But the problem of the cinematic landscape evolved from the early phases of cultural accommodation of the filmic experience to the subsequent reworkings of filmic production, consumption and reception. Most of all,

the reworkings of the spectatorial practice itself, came to be one of the crucial elements for the redefinition of the landscape experience through cinema.

The construction of an analytic technology which allowed us to understand the changing character of the landscape through film experience gathered the theoretical foundations proportioned by film theory, material semiotics and iconology. Regarded as a practice of reciprocity between different subjects implicated in the construction of the filmic place and experience emerged as a haptic geography where “the optical” integrates a vaster system of perception deeply connected to emotional and affective spheres. Challenged by a relational framework inspired by Bakhtinian developments of the self as relation, our analytic technology envisions cinematic landscape as a problem of otherness and subjectivity. Our provoking designation of case studies as a “sketch for a relation of the impure geographies of Portugal” served to articulate four devices around which the subject in formation experimented its positionality. As a way of organizing the experience of cinematic landscape through films of different historical periods, the act of writing functioned both as an embodiment of theory and of filmic practice. But it also functioned as a spacialisation of a subjective experience, which is animated by the desire of knowledge and by the practice of a subject committed with the creative thinking of body through landscape. As rhetoric figures, the devices that we individualize within our generative technology – rural idyll, urban pastoral, contra-idyll and unpredicted arcadia – clearly show how cultural figures circulate through the movement of images in time, and how we live them through our bodies culturally shaped by the expressive play between pathetic figures and landscape figuration. Spiralling around them, situated constructions of nature are distilled while deeper levels of meaning brought through by the dense layers of landscape material semiotics, opened the cultural conflicts masked by geographical sign systems invested in cultural products. As a zone of interception between organic and inorganic subjects, technologies and texts, cinematic landscape functions as a surface where differential worlds and languages struggle for expression and where an aesthetic of contact and dialogue between human and material world is committed both with the intrasubjective and the intersubjective character of experience.

ÍNDICE

Introdução 13

1. A Geografia Cultural contemporânea 32

- 1.1. O questionar e o revigorar de uma tradição de pensamento geográfico 34*
- 1.2. Movimentos e programas político-intelectuais e a Geografia Cultural contemporânea 43*
 - 1.2.1. Abordagens humanistas 43
 - 1.2.2. Abordagens marxistas e teoria crítica: a produção e a reprodução do espaço 62
 - 1.2.3. O pós-estruturalismo: a ruptura das modernas epistemologias 88
 - 1.2.4. O *cultural turn* e a redefinição do conceito de cultura 124
 - 1.2.5. Abordagens pós-coloniais: contestação e renegociação dos mundos culturais num presente pós-colonial 147
 - 1.2.6. Abordagens feministas: a negociação das subjectividades e as redes de co-produção do mundo 178

2. Paisagem como construção cultural e como ideia 203

- 2.1. Paisagem como experiência estética 206*
- 2.2. Geografias imaginárias e a narrativização do território: representações de paisagem, identidade e nação 240*
- 2.3. Paisagem como projecto científico 263*
- 2.4. Paisagem e o regime ocularcêntrico da modernidade 285*

3. Paisagem e cinema 315

- 3.1. Paisagem na idade da reprodução mecânica 318*
- 3.2. O advento do cinema e a acomodação da ideia de paisagem 338*
- 3.3. Experiência filmica e teoria do cinema 360*
- 3.4. A experiência filmica: da representação do espaço à construção do lugar filmico 381*
- 3.5. Paisagem cinematográfica 396*

4. Investigação geográfica em cinema 411

4.1. *O cinema como promotor da releitura e reescrita dos sistemas de signos geográficos* 413

4.2. *Dialogismo, cronotopo artístico e paisagem cinematográfica* 435

4.3. *Iconologia e o plano de paisagem como unidade elementar de análise* 451

4.4. *As práticas do observador móvel e corporizado como reptos de um quadro interpretativo* 472

5. Esboço para uma relação das geografias impuras de Portugal:

Representações culturais de espaço, lugar e paisagem na cinematografia portuguesa 491

5.1. *Paisagem no cinema mudo português* 495

5.1.1. Cinema, espacialização social e sentido de lugar 495

5.1.2. Paisagens pitorescas e o retorno *ad uterum*: o cronotopo do idílio rural 508

5.2. *Paisagem na comédia portuguesa* 521

5.2.1. Utopias cénicas e a pastoral urbana 521

5.2.2. Carnavaização do espaço e travestimento da paisagem 532

5.3. *Paisagem no cinema novo português* 551

5.3.1. Cinema e os espaços abstractos e inóspitos da modernidade 551

5.3.2. O cronotopo dos territórios-vagos e a experiência especulativa da paisagem 564

5.3.3. Geografias substantivas da alteridade, da resistência e do silêncio 582

5.4. *Paisagem no cinema português contemporâneo* 603

5.4.1. Cinema e os espaços saturados da estética pós-moderna 603

5.4.2. O cronotopo dos contra-espacos e a heteroglossia da paisagem 619

5.4.3. Geografias de sutura e políticas de estranhamento 626

6. As geografias impuras do sujeito heterogéneo da diferença 657

Filmografia 687

Bibliografia 689