

# Intervalo

entre Geografias e Cinemas

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

**Título**

INTERVALO II: ENTRE GEOGRAFIAS E CINEMAS

**Edição**

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

**Editora**

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

**Formato**

Livro electrónico, 353 páginas

**Directora gráfica e edição digital**

Rosa Cerarols Ramírez

**Ilustração de capa**

Jennifer Moreno Espelt

**Revisão**

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

**ISBN**

978-989-97394-9-9

**Publicação**

Dezembro 2015

### Agradecimentos / Agradecimientos

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

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

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

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



# Índice

Introdução: Outros intervalos entre geografias e cinemas	7
Introducción: Otros intervalos entre geografias y cinemas	7
<b>Intervalos abertos entre geografia e cinema</b>	<b>21</b>
Intervalos abiertos entre geografía y cinema	
<b>1 Impulso cartográfico do cinema</b>	<b>23</b>
Teresa Castro	
<b>2 Las relaciones espaciales en el cine: revisión conceptual y propuesta analítica</b>	<b>41</b>
Víctor Aertsen, Agustín Gámir y Carlos Manuel	
<b>3 Políticas de pós-memória e a paisagem cinematográfica como categoria epistémica. Um lugar rugoso da experiência</b>	<b>81</b>
Ana Francisca de Azevedo	
<b>4 Trajetividade e máquina geográfica: cinema e terras entre intervalos para outros espaços sem terra</b>	<b>97</b>
Alexandre Filordi de Carvalho	
<b>5 Exercícios inventivos na cidade: dois filmes e algumas notas</b>	<b>115</b>
Karen Christine Rechia e Ana Maria Hoepers Preve	
<b>Cinemas que se desdobram em torno de um tema-lugar geográfico</b>	<b>135</b>
Cinemas que se desdoblan entorno de un tema-lugar geográfico	
<b>6 La cultura del infinito: un esbozo sobre la representación del espacio exterior en clave fílmica</b>	<b>137</b>
David Moriente	
<b>7 Paisajes del Japón industrial: <i>Kitakyûshû</i>, reflejos cinematográficos de la “Ciudad de acero”</b>	<b>169</b>
Fernando Ortiz-Moya y Nieves Moreno Redondo	
<b>8 Relatos en tiempos de guerra: el documental como registro de la memoria histórica de un territorio</b>	<b>191</b>
María Alejandra Taborda Caro y Fernando Henao	
<b>9 Paisaje e identidade nacional. Dos ejemplos de series de televisión sobre Cataluña</b>	<b>209</b>
Enric Mendizàbal	

	<b>Geografias que se desdobram em torno de um artista-modo de fazer cinematográfico</b>	<b>237</b>
	Geografías que se desdoblan entorno de un artista-modo de hacer cinematográfico	
10	<b>:Obragens de Satanás e Cidades e Cidades invisíveis e Cinema e Nelson Pereira dos Santos</b> Rastro de rastros gpmc/ippur/ufrj	<b>239</b>
11	<b>A Cidade “as found”, circa 1956</b> Francisco Ferreira	<b>258</b>
12	<b>De Teresina a <i>Teresina S.A</i>: tele, género, casa y barrio</b> Rosa Cerarols y Antonio Luna	<b>273</b>
13	<b>Aproximando intervalos: paisagem e discurso em Amarelo Manga</b> Maria Helena Braga e Vaz da Costa e Gervásio Hermínio Gomes Jr.	<b>299</b>
14	<b>Imagens desabam sobre paisagens - Acidente e espaço acidental no cinema de Cao Guimarães</b> Wenceslao Machado de Oliveira Jr.	<b>317</b>
	<b>Notas biográficas</b>	<b>347</b>

## Introdução: outros intervalos entre geografias e cinemas

Ana Francisca de Azevedo

Rosa Cerarols Ramirez

Wenceslao Machado de Oliveira Jr.

Apresentamos aos leitores o volume II do livro **Intervalo: entre geografias e cinemas**. Esta publicação trata-se a um só tempo da continuidade do volume I e da abertura para outras proposições, fazendo-se assim tanto um tomo adicional de um livro como um tomo único, independente do primeiro. Coloca-se, portanto, mais uma maneira de arriscar o intervalo como força na produção acadêmica, como força de experimentação, como força de invenção de ideias e práticas, como força de intervenção entre evento geográfico e evento fílmico. Na introdução ao volume I apresentamos o âmbito mais vasto deste projecto editorial, pelo que aqui apenas retomamos alguns pontos. Insistimos em alguns aspectos e desdobramos outros para que os leitores possam avançar na leitura da obra sem a necessidade de voltar ao tomo anterior, ainda que seja nele onde estão explicitadas com mais intensidade e demora as nossas propostas e pretensões. Muito sumariamente, o objectivo de expandir o diálogo entre geografia e cinema e as variações que daí se vão desvelando tendo em conta as operações da imagem e das diferentes linguagens e modalidades de comunicação, os movimentos de permanência e impermanência que marcam as diferentes instâncias de produção de conhecimento, arte e tecnologia, bem como, o interpelar das fugas e deslizamentos que decorrem desse diálogo e que se vão constituindo como testemunhos de experiências múltiplas.

## Introducción: otros intervalos entre geografías y cinemas

Ana Francisca de Azevedo

Rosa Cerarols Ramírez

Wenceslao Machado de Oliveira Jr.

Presentamos a los lectores el volumen II del libro **Intervalo: entre geografías y cinemas**. Esta publicación debe entenderse como la continuación del volumen I pero también como la apertura hacia otras proposiciones, siendo a la vez un tomo adicional de un libro y un tomo único, independiente del primero. Se trata, en definitiva, de repositionar el intervalo como motor de producción académica, de experimentación, de creación de ideas y procedimientos, de intervención entre el evento geográfico y el fílmico. En la introducción del volumen I presentamos más ampliamente los propósitos de este proyecto editorial, con lo que aquí simplemente retomaremos algunos de ellos. Vamos a insistir en algunos y simplemente desdoblamos otros para que los lectores puedan avanzar en la lectura de la obra sin necesidad de volver al volumen anterior, pese a que sea allí donde se encuentran explicitadas con más amplitud nuestras propuestas y pretensiones. Sintéticamente: el objetivo es expandir el diálogo entre geografía y cine y también en las variaciones que emanan teniendo en cuenta los mecanismos de la imagen y de los diferentes lenguajes y modalidades de comunicación, los movimientos de permanencia e impermanencia que marcan las diferentes instancias de producción de conocimiento, arte y tecnología o bien como interpretación de las fugas y deslizamientos que se producen de este diálogo y que se constituyen como testimonios de experiencias múltiples.

A proposição deste projecto editorial volta-se mais aos leitores de línguas ibéricas do que aos autores nessas línguas. É pretencioso e pode ser inócuo: uma garrafa com mensagem lançada no oceano. Um gesto banal e desesperado e, por isso mesmo, um gesto intenso e verdadeiramente incorporado: gesto de corpos afectados por forças que os oprimem e ameaçam, forçando-os a inventar novos gestos e actos. Gesto de corpos que, precisamente por não saberem se serão recebidos, vistos, ouvidos, lidos, sentidos,... se lançam na invenção de outros possíveis modos de dizer não direccionados a algum futuro previsto, mas ao por vir. Um por vir aberto e agenciado nos (im)prováveis encontros que novos gestos e actos possam vir a efectivar. Consubstancia-se pois, nesse gesto – nesse livro, em seus dois volumes – o sentido generativo da potência de contacto, feito intervalo de enunciação, e não necessariamente um único sentido de poder.

É nesse sentido que fizemos e fazemos a pergunta espinosiana: o que pode um corpo? No nosso caso, um corpo de saberes constituído no intervalo entre geografia e cinema. O que pode então um intervalo? Essa pergunta agita nos nossos corpos humanos as forças que nos afectam e nos levaram a compor um corpo académico que emergiu do encontro, do desejo, de incómodos, desassossegos, raivas, envolvimentos, alegrias, interesses, apostas... que pressionavam e pressionam cada membro e cuja expressão se tornou urgência, encontrando-se aqui materializada. Se é verdadeiro que o presente projecto editorial actua como directa inserção nas exigências académicas actuais de publicações internacionais, a decisão de efectiva-las na fronteira entre línguas ibéricas não se coloca contra as publicações noutras línguas, mas sim paralela a esta possibilidade. Paralela

La propuesta de este proyecto editorial se dirige más hacia los lectores de lenguas ibéricas que a los autores de esas lenguas. Es pretencioso y puede ser inocuo: una botella con mensaje lanzada en el océano. Un gesto banal y desesperado y, por eso mismo, un gesto intenso y con intención: gesto de cuerpos afectados por fuerzas que los oprimen y amenazan, forzándolos a inventar nuevos gestos y acciones. Movimiento de cuerpos que, precisamente por no saber si se recibirán, verán, escucharán, leerán,... se lanzan como invención de diferentes maneras de proceder, sin ninguna dirección asignada, aguardando lo que vendrá. Un porvenir abierto y agenciado en los encuentros (im)probables que nuevos gestos y acciones puedan llegar a tener. Entonces, consubstancialmente a este gesto –a este libro y a sus dos volúmenes- el sentido de empoderamiento potencial, como intervalo enunciado, no es necesariamente un sentido de poder unidireccional.

Es en este sentido que nos hicimos y nos hacemos una pregunta espinosiana: ¿qué puede un cuerpo? En nuestro caso, un cuerpo de saberes constituido en el intervalo entre geografía y cine. Y entonces, ¿qué puede un intervalo? Esta pregunta pone en movimiento nuestros cuerpos humanos hacia las fuerzas que nos afectan y nos dirige a la composición de un cuerpo académico que emergió del encuentro, del deseo, incomodidades, disturbios, rabias, envolturas, alegrías, intereses, apuestas... que nos presionaron y presionan y cuya expresión se convirtió en urgencia, y que aquí se encuentra materializada. Si es cierto que este proyecto editorial actúa como una inserción directa a las exigencias académicas actuales de publicaciones internaciones, la decisión de realizarla en la frontera entre lenguas ibéricas no se ubica contra las publicaciones en otras lenguas pero sí en paralelo a esta posibilidad.



porque a escolha linguística foi feita tendo em vista não somente uma comunidade de possíveis leitores académicos, mas também, e sobretudo, leitores não académicos. Coloca-se novamente a pergunta: o que pode um livro em português e espanhol num contexto de forte internacionalização científica em que a língua inglesa surge como dominante?

Pode, por exemplo, vir a ser lido por todos os que lêem nessas línguas, incluindo académicos e agricultores, electricistas e estudantes de graduação, geógrafos ou professores das florestas peruana e moçambicana, das terras secas pernambucanas, bem como jornalistas da Catalunha e cinéfilos lisboetas, cordobeses, nova-iorquinos ou de Singapura que leiam nessas línguas ibéricas. Pode, por exemplo, vir a disparar o desejo, o interesse, a necessidade de outros corpos espalhados pelo mundo se aproximarem dos saberes e das forças humanas e não humanas disparadas em vozes escritas e faladas em português ou espanhol, um entre-línguas já experimentado em outras publicações que, a nosso ver, torna-se intenso para expressarmos as questões e problemas que constituem o viver contemporâneo e estão a exigir-nos pensamentos e palavras. Neste entre-línguas, fagulhas de outras línguas emergem aqui e ali nas páginas deste livro.

Entre o volume I e o volume II realizamos um Seminário Internacional de Pesquisa em Geografia e Cinema. Como título principal: Intervalos. Nos dias de apresentações e debates conversamos sobre coisas variadas tendo como partida os capítulos do livro. Dessas conversas surgiram muitas perguntas das quais destacamos três grupos.

Paralelo porqué la elección lingüística se hizo considerando no solamente una comunidad de posibles lectores académicos, sino también, y sobretudo, los lectores no académicos. Y nos preguntamos: ¿qué puede un libro en español y en portugués en un contexto de fuerte internacionalización científica en que la lengua inglesa es la dominante?

Puede, por ejemplo, llegar a ser leído por los que leen estas lenguas, incluyendo académicos y agricultores, electricistas y estudiantes de grado, geógrafos o profesores de los bosques peruanos y mozambiqueños o de las tierras secas pernambucanas, o por periodistas de Cataluña o cinéfilos de Lisboa, Córdoba, Nueva York o de Singapur que lean en estas lenguas ibéricas. Puede, por ejemplo, llegar a generar deseo o interés en otros cuerpos repartidos por el mundo en la aproximación de conocimientos y fuerzas humanas y no humanas disparadas en voces escritas y habladas en español o portugués, un entre-lenguas ya experimentado en otras publicaciones que, a nuestro entender, sirve para expresar las cuestiones y problemas que constituyen la vivencia contemporánea y que reclama pensamientos y palabras. En este entre-lenguas, esbozos de otras lenguas también aparecen dispersados en las páginas de este libro.

Entre el volumen I y II realizamos un Seminario Internacional de Investigación en Geografía y Cine, con Intervalos como título. En los días de las presentaciones y debates conversamos sobre temas variados que partían de los capítulos del libro. De esas conversaciones surgieron muchas preguntas de las que aquí destacamos tres grupos.

O primeiro: procurar ver um filme como simulacro é deixar de procurar dizer se ele é ou não verdade ou verdadeiro para pensá-lo como algo que visa construir-se como realidade e, como tal, actuar no mundo para além do filme? Neste caso, deslocam-se, portanto as perguntas feitas: que tipo de imagem e montagem permitem a um filme ser tomado como o mais próximo possível do real (território) que se quer construir através dele? Escolhe-se uma imagem mais documental (ou amadora) justamente para que ela afecte a quem assiste ao filme para as proximidades do real, escondendo assim a condição de simulacro dos produtos fílmicos?

O segundo: o desafio de uma prática cultural que tem potência de linguagem, como o cinema, não seria justamente o de enfrentar os seus limites? Ao cinema, o problema não seria também, e sobretudo, o de trazer aquilo que está para além do olho e do ouvido para a experiência cinematográfica? Outro problema posto ao cinema não seria o de tensionar a bidimensionalidade da imagem criada a partir das regras da perspectiva de foco único, de modo a trazer outras dimensões (espaciais) aos espectadores?

O terceiro: tendo em vista que a paisagem é um conceito caro – e contestado – nas duas áreas que se misturam no intervalo proposto, a pergunta espinosiana emerge de novo. O que pode um conceito de paisagem quando constituído nos embalos e embates desse intervalo? Que forças se agruparão em torno dele? Elas nos permitirão constituir novas perspectivas para o cinema através da geografia? Apostamos que sim e assim seguimos tendo no horizonte essa paisagem renovada.

Das muitas conversas que tivemos e das muitas mais perguntas que ficaram e ora se encontram neste livro

El primero: intentar ver una película como simulacro e intentar dejar atrás si es o no verdad o verdadero y empezar a pensarla como algo que aspira a construirse como realidad y, como tal, actuar en el mundo más allá de la película? En este caso, derivan otras preguntas: ¿que tipo de imagen y montaje permiten que una película se tome como lo más próximo posible a lo real (territorio) y que se quiere construir a través de ella? ¿Se elije una imagen más documental (o amateur) justamente para que afecte al espectador para acercarse a lo real, escondiendo así la condición de simulacro de los productos fílmicos?

El segundo: el desafío de una práctica cultural que tiene potencia de lengua, como el cine, ¿no sería justamente el de enfrentar sus límites? En el cine, ¿lo problemático no sería también, y sobretudo, tratar aquello que está más allá del ojo y el oído y acercarlo a la experiencia cinematográfica? Otra cuestión no sería tensionar la bidimensionalidad de la imagen creada a partir de las reglas de perspectiva del foco único, y acercar a los espectadores a otras dimensiones (espaciales)?

El tercero: tomando en consideración que el paisaje es un concepto que abre gran debate en las dos áreas que se mezclan en el intervalo que proponemos, emerge otra pregunta espinosiana. ¿Qué puede el concepto de paisaje cuando se constituye en los límites de este intervalo? ¿Qué fuerzas se agrupan a su alrededor? ¿Nos permiten constituir nuevas perspectivas para el cine a través de la geografía? Creemos que sí, y seguimos teniendo en nuestro horizonte este nuevo paisaje renovado.

Tanto de las conversaciones que tuvimos como de las muchas preguntas que se hicieron, que algunas de ellas se recogen en este libro, sale la necesidad de dejar constancia aquí que los

ora demandam uma próxima investida editorial, sentimos que os circuitos estabelecidos durante mais de um século entre geografias e cinemas emergem cada vez mais como espaço de criação. Entre géneros fílmicos, do comercial televisivo ao filme de arte e à vídeo-instalação, da imagem crua em movimento às mais diversas escalas, em espaço público ou privado, da expressão fílmica digital ao celulóide, as geografias dilatam-se como os corpos que buscam expressão, ao ponto de se tornar impensável a viabilização de uma geografia oficial monolítica. Ao ponto de se tornar impensável fazer geografia que não seja espaço de criação. Espaço de criação entre académicos de diferentes áreas, artistas, alunos e professores, corpos de todos os tipos, corpos curiosos por se conhecerem entre espaços, ajudando-se nos processos de auto-representação e de co-construção de subjetividades, num momento em que os imaginários se encontram colonizados por uma cultura visual e áudio-visual que informa toda uma cosmovisão. Esta é outra das apostas deste projecto editorial e deste colectivo de pesquisa: atentar para aquilo que reverbera e aponta caminhos alternativos e não fincar âncoras naquilo que está estabelecido. Que outros intervalos irão abrir-se no entre geografias e cinemas aí descortinados? Alguns deles foram apresentados no volume I deste livro. Outros apresentam-se nas três partes deste volume II, em cada um dos capítulos que se seguem.

A primeira parte – Intervalos abertos entre geografia e cinema – divide-se em cinco capítulos. Teresa Castro abre a discussão com o primeiro capítulo intitulado, ***O impulso cartográfico do cinema***. A autora explicita de maneira interessante e embasada, as relações do cinema com o “impulso cartográfico” e aponta, a partir de exemplos cinematográficos documentais da primeira metade do século

circuitos estabelecidos durante mais de um século entre geografias y cine emergen cada vez más como espacio de creación. Entre géneros fílmicos, del comercial televisivo al filme artístico o vídeo-instalación, de la imagen cruda en movimiento en las más diversas escalas, en espacio público o privado, de la expresión fílmica digital o celuloide, las geografias se dilatan como los cuerpos que buscan expresarse, hasta el punto de volverse impensable la visualización de una geografia oficial monolítica. Incluso impensable hacer una geografia que no sea espacio de creación. Espacio de creación entre académicos de áreas diferentes, artistas, alumnos y profesores, cuerpos de todo tipo, cuerpos curiosos por conocerse entre espacios ayudándose de los procesos de auto-representación y de co-construcción de subjetividades, en un momento en que los imaginarios se encuentran colonizados por una cultura visual y audiovisual que informa sobre distintas cosmovisiones. Esta es otra de las apuestas de este proyecto editorial y de este grupo de investigación: intentar centrarse en lo que reverbera y se dirige hacia caminos alternativos sin ancorarse en lo que ya está establecido. ¿Qué otros intervalos se abrirán, pues, entre estas geografias y propuestas audiovisuales? Algunos de ellos se presentaron en el volumen I de este libro. Otros los presentamos en tres partes de este volumen II, en cada uno de los capítulos que siguen.

La primera parte – Intervalos abiertos entre geografia y cine – se divide en cinco capítulos. Teresa Castro abre la discusión con el primer capítulo titulado ***O impulso cartográfico do cinema***. La autora explica de forma interesante y con gran conocimiento de causa las relaciones del cine con el “impulso cartográfico” y apunta, a partir de ejemplos cinematográficos documentales de primera mitad del siglo XX y de tres formas de tratar el espacio –panorámico, atlas y vista

XX e de três formas de tratar o espaço – panorâmica, atlas e vista aérea – a pertinência da conexão entre “regimes scópicos” da cartografia e do cinema, salientando a necessidade de maior estudo acerca da hipótese por ela levantada para da “compreensão espacial” do cinema como uma experiência visual de mapeamento.

No segundo capítulo, Víctor Aertsen, Agustín Gámir e Carlos Manuel em ***Las relaciones espaciales en cine***, apresentam uma revisão conceitual e uma proposta analítica do cinema de ficção no âmbito do conhecimento geográfico. Em primeiro lugar abordam-se os conceitos relacionados com o espaço geográfico e cinematográfico. Logo passam a clarificar alguns dos termos habitualmente usados em investigação fílmica com o objectivo de estabelecer uma proposta de delimitação e ordenação dos mesmos apresentados em tipologias que tratam tanto a parte da produção como a que diz respeito à recepção, em concreto aos expectadores. Por último destacam-se as principais repercussões que derivam da exibição dos produtos cinematográficos relativamente ao turismo cinematográfico e à criação de imaginários geográficos.

No terceiro capítulo, ***Políticas de pós-memória e paisagem cinematográfica como categoria epistémica. Um lugar rugoso da experiência***, Ana Francisca de Azevedo traz-nos quatro blocos textuais, incluindo a bibliografia, em que a escrita sem parágrafos e intercalada por reticências cria uma espécie de tela-cena-sequência para cada parte, intercalando-as com um corte (...) infinito. A autora interpela o leitor acerca do realismo e da experiência de paisagem, apontando, entre outras coisas, que “entretécidos numa mesma teia cultural, imaginário geográfico e imaginário cinematográfico nutrem-se mutuamente num

aérea- la pertinencia de la conexión entre “regímenes escópicos” de la cartografía y el cine, enfatizando la necesidad de un estudio más profundo en relación a la hipótesis planteada por la autora para la “comprensión espacial” del cine como una experiencia visual de lo cartográfico.

En el segundo capítulo, Víctor Aertsen, Agustín Gámir y Carlos Manuel en ***Las relaciones espaciales en el cine*** presentan una revisión conceptual y una propuesta analítica del cine de ficción en el ámbito del conocimiento geográfico. En primer lugar se abordan los conceptos relacionados con el espacio geográfico y cinematográfico. Luego se pasa a clarificar algunos de los términos habitualmente empleados en las investigaciones fílmicas con el objetivo de establecer una propuesta de delimitación y ordenación de los mismos presentados en tipologías que tratan tanto la parte de la producción como la de los espectadores. Por último se destacan las principales repercusiones que derivan tras la exhibición de los productos cinematográficos en cuanto al turismo cinematográfico y a la creación de imaginarios geográficos.

Ana Francisca de Azevedo en el capítulo tercero titulado ***Políticas de pós-memória e paisagem cinematográfica como categoria epistémica. Um lugar rugoso da experiência***, presenta cuatro bloques textuales, incluyendo la bibliografía, escritos sin párrafos e intercalados por puntos suspensivos, en los que crea una especie de pantalla-escena-secuencia de corte (...) infinito. La autora interpela al lector sobre el realismo y la experiencia del paisaje, apuntando, entre otras cosas, que “entrettejidos en una misma tela cultural, imaginario geográfico e imaginario cinematográfico se nutren mutuamente en un movimiento de consolidación de superficie espectral, animando una epistemo-

movimento de consolidação da superfície espectral, animando uma epistemologia compósita que urge analisar”, uma vez que a paisagem constitui-se como dimensão complexa da experiência contemporânea.

Tomando o cinema como “signos da arte” (e não como linguagem), o quarto capítulo **Trajectividade e máquina geográfica: cinema e terras entre intervalos para outros espaços sem terra**, de Alexandre Filordi de Carvalho, opera com dois conceitos – trajectividade e máquina geográfica – para estabelecer a relação entre sujeito e espaço como algo composto de deslizamentos mútuos e constantes. Ao fazer isso, o autor aponta a potência do espaço quando este escapa “escapa” dos lugares habituais (territórios) e abre-se para e como novas terras a habitar no nomadismo dos trajectos (dos personagens, dos espectadores, dos pensamentos).

No quinto capítulo, **Exercícios inventivos na cidade: dois filmes e algumas notas**, Karen Christine Rechia e Ana Maria Hoepers Preve trazem as preocupações cinematográficas que as incitam – as (im)possibilidades das imagens puras, inéditas – em torno do pensamento e dos filmes. O disparador dessas preocupações é já o cinema: o diálogo no filme de Wim Wenders Tokyo-Ga na Torre de Tóquio, entre ele e o cineasta Werner Herzog, realizadores cujos filmes serão tomados como guias para a escrita e as imagens do capítulo. No final, as autoras apontam como essas preocupações são mobilizadas em inventivos exercícios educativos que se dão entre cidade e cinema.

A segunda parte deste livro – Cinesmas que se desdobram em torno de um tema-lugar geográfico – divide-se em quatro capítulos. David Moriente abre a discussão nesta parte do percurso com o capítulo intitulado

logia compuesta que urge analizar”, una vez que el paisaje se constituye como una dimensión compleja de la experiencia contemporánea.

Tomando el cine como “signo de arte” (y no como lenguaje), el cuarto capítulo **Trajectividade e máquina geográfica: cinema e terras entre intervalos para outros espaços sem terra**, de Alexandre Filordi de Carvalho, opera con dos conceptos – trajectividade y máquina geográfica – para establecer la relación entre sujeto y espacio como algo compuesto de deslizamientos mutuos y constantes. Al hacer esto, el autor apunta a la potencia del espacio cuando “escapa” de los lugares habituales (territorios) y se abre a nuevos espacios para habitar en el nomadismo de los trayectos (de los personajes, de los espectadores, de los pensamientos).

En el quinto capítulo, **Exercícios inventivos na cidade: dois filmes e algumas notas**, Karen Christine Rechia y Ana Maria Hoepers Prevê, traen sus preocupaciones cinematográficas – las (im)posibilidades de las imágenes puras, inéditas – a la esencia del pensamiento en relación a dos películas. Las preocupaciones aparecen en el propio cine: el diálogo en la Torre de Tokio en la película de Wim Wenders Tokyo-Ga, entre él y el cineasta Werner Herzog, realizadores cuyas películas serán tomadas como guías que inspiran el texto y las imágenes del capítulo. Al final, las autoras subrayan que dichas preocupaciones toman movimiento e incentivan ejercicios educativos para trabajar la ciudad y el cine.

La segunda parte del libro – Cinesmas que se desdoblan entorno de un tema-lugar geográfico – se divide en cuatro capítulos. En **La cultura del infinito** David Moriente traza un esbozo sobre la representación del espacio exterior en clave fílmica. Para el autor,

**La cultura del infinito.** O autor traça um esboço sobre a representação do espaço exterior em chave fílmica. Para si, a cenografia utilizada nas produções fílmicas tem sido descrita de um modo “geograficamente manipulável”. Partindo da ideia de que o cinema desenvolveu pactos visuais que permitiram a interpretação perceptiva de algo que os espectadores não têm consciência, Moriente analisa, através de um vasto catálogo de filmes, a adaptação da lógica geográfica ao espaço sideral, tendo em consideração a evolução das interações visuais entre cinema e descobertas astronómicas.

Seguidamente, Fernando Ortiz-Moya e Nieves Moreno Redondo, no capítulo **Paisajes del Japón industrial: Kitakyûshû, reflejos cinematográficos de la “Ciudad de acero”**, investigam o peso que os conceitos (nacionalistas) de paisagem e clima tiveram na cinematografia japonesa do pós-guerra. Em concreto, consiste na exploração de como a visão cinematográfica da paisagem industrial ajuda a entender o complexo processo de identidade e industrialização levado a cabo depois da derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial. Dois objectivos principais são de salientar nesta análise: primeiro, ressaltar a relação entre cinema, paisagem e identidade e, segundo, assinalar como a imagem cinematográfica das novas paisagens industriais ajuda a compreender a transformação sócio-espacial que se deu no Japão de pós-guerra.

Maria Alejandra Taborda Caro e Fernando Henao são autores de **Relatos em tempos de guerra: el documental como registro de la memoria histórica de un territorio**, um capítulo com força social bem marcada – os massacres que são invisibilizados. Este texto elabora a importância de dar visibilidade a “verdades territoriais” como uma potencialidade política das

la escenografía utilizada en las producciones fílmicas se ha descrito de un modo “geográficamente manipulable”. Partiendo de la idea de que el cine ha desarrollado pactos visuales que han permitido la interpretación perceptiva de algo que los espectadores no tienen conciencia, el autor analiza, a través de un vasto catálogo de películas, la adaptación de la lógica geográfica al espacio sideral tomando en consideración la evolución de las interacciones visuales entre cine y descubrimientos astronómicos.

Seguidamente, Fernando Ortiz-Moya y Nieves Moreno Redondo en el capítulo **Paisajes del Japón industrial: Kitakyûshû, reflejos cinematográficos de la “Ciudad de acero”** investigan el peso que los conceptos (nacionalistas) de paisaje y clima han tenido en la cinematografía japonesa de posguerra. En concreto, consiste en una exploración de cómo la visión cinematográfica del paisaje industrial ayuda a entender el complejo proceso de identidad e industrialización llevado a cabo después de la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial. Dos objetivos principales subyacen en este análisis: primero, resaltar la relación entre cine, paisaje e identidad y, segundo, señalar cómo la imagen cinematográfica de los nuevos paisajes industriales ayuda a comprender la transformación socio-espacial que se dio en el Japón de posguerra.

Maria Alejandra Taborda Caro y Fernando Henao son los autores de **Relatos em tempos de guerra: el documental como registro de la memoria histórica de un territorio**, un capítulo con un fuerza social remarcable, las masacres invisibilizadas. Este texto trata la importancia de dar visibilidad a las “verdades territoriales” como una potencialidad política de las relaciones entre el cine y la geografía. Caro y Henao reflejan a partir de un análisis crítico de la película colom-

relações entre cinema e geografia. Caro e Henao reflectem a partir da análise crítica do filme colombiano *El Salado: rostro de una masacre*, documentário realizado com materiais diversos tais como depoimentos pessoais, imagens captadas no lugar em dois tempos distintos, mapas, jornais, fotografias e outros documentos da época em que o massacre de Salado aconteceu.

Fechando a segunda parte deste livro, Enric Mendizàbal oferece-nos mais um capítulo instigante. Em ***Paisaje e identidade nacional: dos ejemplos de séries de televisión sobre Cataluña***, o autor sustenta que os nacionalismos criam uma ou mais paisagens arquetípicas que são transmitidas de geração em geração e que criam vínculos afectivos entre a população que se constitui em comunidade. A paisagem é um vínculo muito importante e o caso de Catalunha serve de exemplo paradigmático. Num momento de importantes transformações e mudanças demográficas, sócio-culturais e económicas é necessário ver como se mostram as paisagens tradicionais assim como as novas paisagens da Catalunha em relação à identidade nacional e catalã, através das séries televisivas. A análise concretiza-se nas séries *El paisatge favorit de Catalunya*, em que os personagens seleccionados apresentam as suas paisagens favoritas, e *Terreny personal*, em que diferentes pessoas explicam o uso quotidiano da sua paisagem.

A terceira e última parte deste livro – Geografias que se desdobram em torno de um artista ou modo de fazer cinematográfico – divide-se em cinco capítulos. Logo de entrada com ***:Obragens de Satanás e cidades e Cidades Invisíveis e cinema e Nelson Pereira dos Santos***, os autores Frederico Guilherme Bandeira, Heitor Levy Ferreira Praça e Iaci D’Assunção Santos deixam “rastros dos rastros”

biana *El Salado: rostro de una masacre*, un documental realizado con materiales diversos tales como testimonios personales, imágenes captadas en el lugar en dos tiempos distintos, mapas, periódicos, fotografías y otros documentos de época en que sucedió la masacre de Salado.

En el capítulo ***Paisaje e identidad nacional: dos ejemplos de series de televisión sobre Cataluña***, Enric Mendizàbal cierra la segunda parte del libro sosteniendo que los nacionalismos crean un(os) paisaje(s) arquetípico(s) transmitido(s) de generación en generación y que crea(n) unos vínculos afectivos entre la población que se constituye en comunidad. El paisaje es un vínculo muy importante y el caso de Cataluña sirve como ejemplo paradigmático. En un momento de importantes transformaciones y cambios demográficos, socioculturales y económicos es necesario ver como se muestran los paisajes tradicionales así como los nuevos paisajes de Cataluña en relación con la identidad nacional catalana a través de dos series televisivas. El análisis se concreta en las series “*El paisatge favorit de Catalunya*”, donde los personajes seleccionados presentan su paisaje favorito, y “*Terreny personal*”, en que diferentes personas explican el uso cotidiano de su paisaje.

La tercera y última parte de este libro – Geografías que se desdoblan en torno de un artista o modo de hacer cinematográfico – se divide en cinco capítulos. En ***:Obragens de Satanás e cidades e Cidades Invisíveis e cinema e Nelson Pereira dos Santos***, los autores Frederico Guilherme Bandeira, Heitor Levy Ferreira Praça y Iaci d’Assunção Santos dejan “rostros de los rastros” colectivos del Grupo de Investigación Modernidad y Cultura –GPMC, acercando al texto la propia ciudad como intercesora del escrito, mezclando la ciudad vivida de Río de

colectivos do Grupo de Pesquisa Modernidade e Cultura – GPMC, trazendo para o texto a própria cidade como intercessora da escrita, misturando a cidade vivida do Rio de Janeiro com a cidade cinematográfica do Rio de Janeiro, criando um conjunto de fragmentos textuais que (d)escreve os pensamentos dos autores acerca da cidade e da escrita, tornando a própria bibliografia parte do texto, como mais um fragmento de escrita-pensamento em torno do tema do livro e do capítulo, como mais uma obração de satanás.

Seguidamente, em **A Cidade ‘As found’, circa 1956**, Francisco Manuel Ferreira explora a transversalidade metodológica da montagem como dispositivo central para a interpretação o espaço. Analisando a obra do casal de arquitetos Alison e Peter Smithson e do movimento do Independent Group, em relação com o cinema de Godard e Cassavetes, o autor destaca a incorporação do cotidiano e o reclamar da ‘rua’ enquanto elementos essenciais à construção do olhar sobre a realidade urbana. Uma ‘estética desarrumada e suja (...), uma sensibilidade colagista’ que, desafiando a construção de qualquer hierarquia ou sequência, põe em causa o imaginário da cidade moderna como mecanismo articulado. Discutindo a pertinência de abordagens críticas e operativas do presente que suplantem posturas acadêmicas estabelecidas, o capítulo vai desvelando as operações de uma ‘flânerie imagética’ no plano da experiência espacial, uma experiência que vai muito além da experiência puramente intelectual e que entronca na acção política.

O livro vai avançando com o capítulo **De Teresina a Teresina S.A., tele, gênero, casa y barrio**, de Rosa Cerarols Ramirez e Antonio Luna. Através deste texto são esbatidas as fronteiras entre espaço público e espaço privado numa abordagem feminista da sé-

Janeiro con su ciudad cinematográfica, creando un conjunto de fragmentos textuales que (d)escribe los pensamientos de los autores acerca de la ciudad y de la escritura, incorporando la propia bibliografía como parte del texto, como un fragmento de escritura-pensamiento entorno del tema del libro y del capítulo, como si de una obra de Satanás se tratara.

A continuación, en **A Cidade ‘As found’, circa 1956**, Francisco Manuel Ferreira explora la transversalidad metodológica del montaje como dispositivo central para la interpretación del espacio. Analizando la obra del despacho de arquitectos Alison y Peter Smithson y del movimiento del Independent Group, en relación con el cine de Godard y Cassavetes, el autor destaca la incorporación de lo cotidiano y el reclamo de la “calle” como elementos esenciales en la construcción de mirar la realidad urbana. Una “estética desordenada y sucia (...), una sensibilidad de collage” que, desafiando la construcción de cualquier jerarquía o secuencia, utiliza el imaginario de la ciudad moderna como mecanismo articulado. Discutiendo la pertinencia de los abordajes críticos y operativos del presente que suplantam posturas académicas establecidas, el capítulo desvela las operaciones del “flanêur” en el plano de la experiencia espacial, una experiencia que va mucho más allá de la experiencia puramente intelectual y que entronca con la acción política.

El libro avanza con el capítulo **De Teresina a Teresina S.A., tele, género, casa y barrio**, de Rosa Cerarols y Antonio Luna. Con este texto se superan las fronteras entre el espacio público y privado en un abordaje feminista de la serie televisiva Teresina S.A en la que la “identidad Teresina” se construye alrededor del trabajo doméstico y no doméstico, apuntando la impropiedad del pensamiento espacial que relaciona el espacio público y produc-



rie televisiva Teresina S. A. em que a “identidade teresina” se constitui em torno de trabalhos domésticos e não domésticos, apontando a impropriedade do pensamento espacial que relaciona o espaço público e produtivo aos homens e os espaço privado do cotidiano e reprodutivo às mulheres. Paralelamente a esta crítica, os autores pontuam as íntimas relações entre teatro e televisão na Catalunha, destacando o humor como ferramenta de grande força crítica.

No capítulo que se segue, **Aproximando intervalos: paisagem e discurso em Amarelo Manga**, Maria Helena Braga e Vaz da Costa e Gervásio Hermínio Gomes Júnior dedicam-se inicialmente ao conceito de paisagem como texto para depois operarem com esse conceito na análise que realizam sobre o filme Amarelo Manga. Na segunda parte do texto, os autores apresentam as características de outros “textos” – movimento manguebeat, livros, cor – que se dobram no texto-filme para apontar as relações entre espaço e cinema na criação de cenários em ruínas que constituem o filme, indicando como estes remetem para um passado glamoroso/rural e para personagens “sem” identidade, de classes sociais pobres da cidade de Recife, em Pernambuco, Brasil.

Fechando o livro, Wenceslao Machado de Oliveira Jr mostra eloquentemente a fragilidade entre as fronteiras do discurso científico, arte e poesia e a crise contemporânea da ideia de paisagem. Através de um ensaio intitulado **Imagens desabam sobre Paisagens – Acidente e espaço accidental no cinema de Cao Guimarães**, o autor explicita a importância do “estilo”, do “testemunho” e do “encontro accidental- diagramático-do cinema” como instâncias pelas quais desvela a política espacial de uma obra; “em Acidente, (...) imagens (e sons) resistentes (...) emergem de sua

tivo a los hombres y el espacio privado doméstico y reproductivo a las mujeres. Paralelamente a esta crítica, los autores subrayan las íntimas relaciones entre el teatro y la televisión en Cataluña, destacando el humor como herramienta de gran potencial crítico.

El capítulo que sigue, **Aproximando intervalos: paisagem e discurso em Amarelo Manga**, Maria Helena Braga e Vaz da Costa y Gervásio Hermínio Gomes Júnior se dedican en un primer momento al concepto de paisaje como texto para luego operar con este concepto en el análisis que realizan sobre la película Amarelo Manga. En la segunda parte del texto, los autores presentan las características de otros “textos” – movimiento manguebeat, libros, color- que se reproducen en el texto-película para subrayar las relaciones entre espacio y cine en la creación de escenarios en ruinas que constituyen el film, indicando como remiten a un pasado glamoroso/rural y a personajes “sin” identidad, de clases sociales pobres de la ciudad de Recife, en Pernambuco, Brasil.

Cerrando el libro, Wenceslao Machado de Oliveira Jr muestra elocuentemente la fragilidad entre las fronteras del discurso científico, el arte, la poesía y la crisis contemporánea de la idea de paisaje. A través de un ensayo titulado **Imagens desabam sobre Paisagens – Acidente e espaço accidental no cinema de Cao Guimarães**, el autor destaca la importancia del “estilo”, del “testimonio” y del “encuentro accidental-diagramático-del cine” como instancias a través de las cuales se desvela la política espacial de una obra; “en Acidente, (...) imágenes (y sonidos) resistentes (...) emergen de su materialidad en la superficie y (...) también, remeten, a algún referente, representando algo no sólo como lo que está fuera de ella, pero que se constituye como una paradoja entre, (...) como un interva-

materialidade de superfície e (...) também, remetem, a algum referente, representando-o ali não como algo que esteja fora dela, mas que a constitui como um paradoxal entre, (...) como um intervalo inscrito nela como criação, como testemunho, como sobra, de algo que escapa daquela paisagem e desaba sobre ela (...), fazendo-a outra, nova e precária, aberta a conectar-se com outras paragens de sentidos e sem sentidos e ser habitada de outros modos, devindo (-se) outras geo-grafias...menores.”

Finalmente, tendo em vista este volume II ser um desdobramento do primeiro, dobramos sobre essa introdução os parágrafos finais do texto que introduz o volume I, de modo a deixar, também textualmente, marcas do comum que circula entre os dois volumes do mesmo livro. Sendo assim, despedimo-nos do leitor, dizendo como anteriormente que...

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

lo inscrito como creación, como testimonio, como sobranje, de algo que escapa del paisaje y colapsa en él (...), haciendo otro, nuevo y precario, que se abre para conectar con otras parajes de sentidos y sin sentidos y ser habitado de otros modos, deviniendo otras geo-grafías... menores”.

Finalmente, teniendo en cuenta que este volumen es un desdoblamiento del primero, volcamos en esta introducción los párrafos finales del texto que introducía el volumen I, con la finalidad de dejar, también en el texto, marcas de circulación entre los dos volúmenes en el mismo libro. Nos despedimos del lector, así como anteriormente, diciendo que...

A pesar de que todos los capítulos ensayen su modo de interpretación, construcción y creación, todos varían en su naturaleza estilística y en los contenidos de acuerdo con la sensibilidad de los autores, la posición que han decidido adoptar en relación con su trabajo y el modo que se han dejado influenciar en el ejercicio de vincular geografía y cine. Fruto de ello resultan diferentes textos con diferentes enfoques que denotan el proceso de interacción con el mundo físico externo y el aparato psíquico interno. Textos en los que el placer, el deseo, la fantasía o el potencial subversivo del autor han sido el leitmotif de elaboración. Así, cada uno de los capítulos es, en cierto sentido, un punctum barthesiano, un momento de disrupción entre el mundo y el espectador que draga el conocimiento más allá de un punto pre-fijado. Un detalle específico que hace repensar la geografía como una propuesta más allá de lo humano, y el cine como un estado de tiempo posible de referenciar en una carta sinóptica. E, investidos en la dinámica de forzar cada imagen más allá y de amanecer en el punto ciego de cada película, los textos que aquí siguen configuran una especie de edición en

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

el proceso de montaje. Un movimiento fuera del espacio diegético que prolonga y recoloca la experiencia y el proceso de producción de conocimiento como creación de intervalo(s).



# **Intervalos abiertos entre geografía e cinema**

Intervalos abiertos entre geografía y cinema



# 1

## O impulso cartográfico do cinema

Teresa Castro

O que pode ligar o cinema à cartografia? À primeira vista, a aproximação destas duas práticas pode surpreender, uma vez que a arte e a ciência dos mapas nada parece ter que ver com a arte e a indústria do cinema. No entanto, tanto a cartografia como o cinema constituem expressões gráficas que transformam o mundo em representações visuais. Um olhar atento sobre as duas imagens seguintes – que funcionam como epígrafes visuais no contexto deste ensaio – ajuda a clarificar esta hipótese. A Figura 1 corresponde ao frontispício do *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraão Ortelius, o primeiro atlas jamais impresso, publicado em Antuérpia em 1570. A Figura 2 é uma publicidade da Charles Urban Trading Company, datada de 1903. Charles Urban (1867-1942) foi um personagem importante da indústria britânica dos primeiros tempos do cinema, bem como o inventor do “bióscopo Urban”, um tipo de projetor tão célebre que o termo bióscopo se tornou (em inglês) num termo genérico para designar o próprio cinema.



Figura 1. Frontispício do atlas Theatrum Orbis Terrarum, editado em Antuérpia em 1570, Paris, BnF.

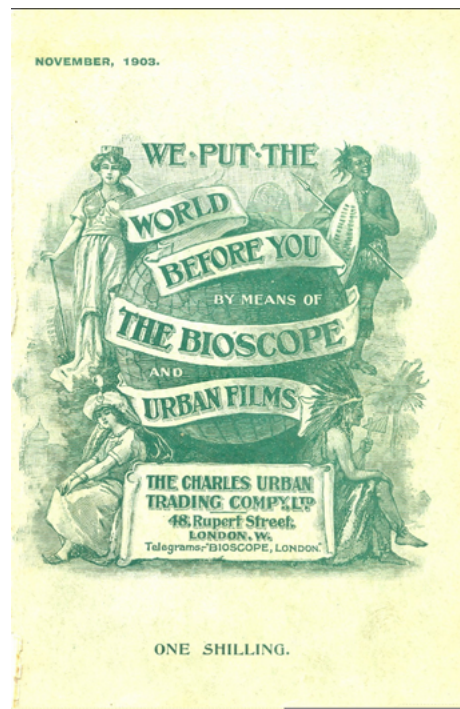


Figura 2. Reclame da Charles Urban Trading Company, 1903.

Pode pensar-se, a propósito do anúncio de Charles Urban, que o mesmo ilustra apenas a sobrevivência de um motivo – o frontispício de um atlas – destituído aqui de qualquer significado particular e constituído tão somente uma coincidência feliz no universo vibrante da cultura visual do virar do século. No entanto, esta posição ignora um dos aspectos fundamentais do cinema dos primeiros tempos: o facto deste último se ter frequentemente apresentado como o sucessor moderno dum médium visual mais antigo, a cartografia (Shohat & Stam, 1994). Neste caso particular, os filmes de Charles Urban parecem ser visualmente promovidos como uma nova forma de atlas (cinemato-)gráfico, ou seja, como a atualização da forma que durante mais de trezentos anos tinha contribuído para criar uma imagem do mundo. A este propósito, é importante recordar que os atlas constituem uma coleção de mapas (isto é, de imagens), reunidos em função de um esquema global cuja ambição é a exaustividade e a completude. Neste sentido, assemelham-se a mapas-múndi, mas contrariamente a estes últimos, os atlas requerem uma forma de consulta e de “navegação” particular. Os mapas-múndi permitem que a totalidade seja vista de relance: a sua visão sinóptica antecipa as imagens de satélite contemporâneas e convida a um tipo de olhar fugaz e, por vezes, sonhador. Os atlas, por seu lado, requerem um tipo de escrutínio mais atento aos detalhes que incluem, instigando à meditação sobre o universo que representam. A forma de totalidade a que aspiram difere também da dos



mapas-múndi. Os atlas constituem um arquivo visual, a soma dos conhecimentos geográficos duma época particular. O historiador francês Christian Jacob refere-se a eles como “um mecanismo que permite conciliar o todo e o detalhe”, “governado por uma lógica cumulativa e analítica” que se presta “a uma forma diferente de conceber o mundo, mais intelectual e enciclopédica” (Jacob, 1992, p. 97).

Apesar dos contextos históricos em que estas imagens foram produzidas serem muito diferentes, gostaria de aproximar a célebre “era dos descobrimentos” em que viveu Ortelius da Primeira Era da Globalização (1880-1914) que assistiu à invenção e ao desenvolvimento do cinema. Neste contexto, não é surpreendente que a Charles Urban Company, cujo famoso lema era “We Put the World Before You”, se atribua um desígnio cartográfico, procurando tornar o mundo visualmente acessível para os seus espectadores. A propósito dos filmes de viagem tão comuns entre o cinema dos primeiros tempos (e ilustrando, de facto, uma porção importante da produção de Urban), o historiador americano Tom Gunning observa que os mesmos “surgem no contexto de uma produção febril de vistas do mundo e dum trabalho obsessivo de transformação do mundo numa série de imagens” (Gunning, 2006, p. 32). Gunning relaciona esta situação com o movimento de expansão industrial e colonial que caracteriza a época, recordando o argumento de Martin Heidegger segundo o qual o Homem ocidental moderno concebe e se apropria o mundo “enquanto imagem” (Heidegger, 1977). Obviamente, “apropriar-se o mundo enquanto imagem” é um problema de ordem cartográfica essencial, tal como o geógrafo italiano Franco Farinelli assinalou (Farinelli, 1992). Quando Gunning conclui que “mais do que imitações, as imagens tornam-se na nossa forma de possuir o mundo” (Gunning, 2006, p. 32), não podemos deixar de pensar, mais uma vez, nos mapas e nos atlas, tantas vezes dedicados a reis, príncipes e outros homens poderosos.

Ao evocar rapidamente estas duas imagens e o contexto complexo na qual foram realizadas, gostaria de deixar claro que a possibilidade de existência de um forte vínculo retórico e visual entre o cinema e a cartografia não é tão surpreendente como se poderia inicialmente pensar. O facto que a cartografia tenha desempenhado – e desempenhe ainda – um papel de relevo na construção de sistemas de poder e de conhecimento, ou que o cinema tenha surgido num momento de forte expansão colonial, torna este vínculo ainda mais sugestivo. Podemos assim interrogar-nos se muitos dos filmes de não-ficção dos primeiros tempos do cinema – que colocava “o mundo inteiro à disposição” (para evocar o slogan da fatídica companhia de Méliès, “le monde à portée de main”) – não são atravessados por um *impulso cartográfico* associado – sem por isso se limitar ao mesmo – ao impulso territorial

dos estados-nação “ocidentais”, dos diferentes projetos imperiais e de outras empresas científicas e comerciais. Tal como um número importante de historiadores do cinema mostraram, os primeiros filmes de viagem demonstram um desejo efetivo de se apropriar o mundo através da representação. O tópico da volta ao mundo é assim um tema comum dos filmes destes primeiros anos (Costa, 2006), bem como outras incursões mais ou menos exóticas em terras “estrangeiras”, geralmente sob a forma de filmes de expedição ou etnográficos cujo papel é, de facto, preencher os espaços ainda em branco na imaginação (geográfica e antropológica) dos espectadores. Na verdade, o impulso cartográfico refere-se a *uma forma particular de ver - e de se apropriar através do olhar - o mundo, ou seja, a um regime visual*. Antes de discutir de três exemplos que nos permitirão descobrir como é que este apelo cartográfico se traduz no cinema, é importante detemos de forma mais detalhada sobre o que podemos entender por impulso cartográfico.

### **Do “impulso” à “razão cartográfica”**

A expressão “impulso cartográfico” foi originalmente proposta pela historiadora de arte Svetlana Alpers no seu livro *The Art of Describing* (Alpers, 1983). Neste livro, uma exploração da cultura visual do século XVII, a autora defende, de forma convincente, que a pintura holandesa necessita de ser abordada à luz das técnicas cartográficas suas contemporâneas. Segundo Alpers, os mapas foram o modelo desta tradição visual particular, caracterizada pela sua acentuação da platitude da imagem e pela sua dimensão descritiva. Apesar das críticas em torno da sua oposição binária entre a pintura (descritiva) holandesa e (narrativa) italiana, o trabalho de Alpers foi unanimemente louvado devido à sua reapreciação da cultura visual do Norte da Europa e à sua consideração de outras imagens que as habitualmente consideradas como “artísticas”, entre as quais figuram diferentes tipos de mapas. Martin Jay propôs subsequentemente que esta “arte de descrever” corresponde a “um regime escópico da modernidade”, ou seja, um modelo histórico da visão, antecipando “a experiência visual produzida pela invenção novecentista da fotografia” (Jay, 1988, p. 15).

Mas os historiadores da cartografia também utilizam a expressão “impulso cartográfico”, em particular John Brian Harley:

Provavelmente, terá sempre existido um impulso cartográfico na consciência humana, e a experiência do mapeamento – envolvendo o mapeamento cognitivo do espaço – antecipou, sem qualquer sombra de dúvida, os artefactos materiais que hoje designamos por mapas. Desde há muitos séculos que os mapas têm sido utilizados como

metáforas literais e ferramentas do pensamento analógico. Existe também uma outra história mais vasta em torno da forma como os conceitos e os elementos sobre o espaço têm sido comunicados, e a própria história do mapa – enquanto artefacto material – é apenas uma pequena parte desta história geral da comunicação sobre o espaço (Harley, 1987, p. 1)

Concebido desta forma, o impulso cartográfico pouco tem que ver com a presença de mapas numa determinada paisagem visual, dizendo respeito, ao invés, ao processo que determina a compreensão do espaço. Sendo assim, as análises que se seguem não se concentrarão sobre a eventual presença (certo sintomática) de mapas em filmes. Preocupar-me-ei antes com o que designarei por “formas cartográficas”: panoramas, atlas e vistas aéreas. Estas formas não constituem mapas convencionais, mas partilham com os mesmos alguns traços essenciais, entre os quais a manifestação gráfica de uma compreensão espacial do mundo. Se entendermos os mapas enquanto “representações gráficas que facilitam uma compreensão das coisas, conceitos, condições, processos, ou acontecimentos no mundo humano” (Harley & Woodward, 1987, p. XVI), o nosso foco desloca-se do objecto – os “mapas” – para a função – o “mapeamento” e a “compreensão espacial” -, alargando assim de forma considerável o nosso horizonte crítico.

Uma terceira forma de pensar sobre este “impulso cartográfico” implica, na senda do geógrafo italiano Franco Farinelli, questionar as metáforas cartográficas que atravessam o pensamento dito ocidental (Farinelli, 2003). Será que a razão ocidental é *cartográfica*? Tal como David Harvey argumentou, “mapear o espaço é um pré-requisito fundamental para a estruturação de qualquer tipo de conhecimento” (Harvey, 2000, pp. 111-112), sendo que a epistemologia que dá forma ao domínio da cartografia não se limita à realização de mapas. Apesar do inquérito de Farinelli ser mais de ordem filosófica do que de ordem antropológica, é possível traçar um paralelo com os argumentos que Jack Goody avançou em *The Domestication of the Savage Mind* (1977). Neste livro, o antropólogo britânico concentra-se sobre o impacto da literacia nos modos de pensamento humanos. Da mesma forma, podemos (e devemos) interrogar-nos sobre o impacto dos mapas e do mapeamento sobre as nossas formas de pensar sobre o mundo e como o representar. Sendo assim, a noção de razão cartográfica evoca assim três dimensões distintas: 1) um *modo de pensamento* ligado às representações gráficas convencionais ou singulares do espaço geográfico; 2) um fenómeno histórico (isto é, a forma como diferentes sociedades e tempos históricos incarnam e testemunham diferentes racionalida-

des cartográficas; e 3) uma *episteme* no sentido que lhe atribui Michel Foucault (isto é, como a condição de possibilidade do discurso).

### **Formas cartográficas: panoramas, vistas aéreas e atlas**

As análises que se seguem concentram-se sobre expressões cinematográficas do que designei anteriormente por formas cartográficas: panoramas, atlas e vistas aéreas. Estas formas são, em si mesmas, muito diferentes. Assim, se os panoramas maximizam a noção de ponto de vista, as vistas aéreas dizem respeito a um ângulo de visão particular, incarnando os atlas uma forma muito particular de reunir e combinar imagens. Por uma questão de coerência, os exemplos de que discuti dizem exclusivamente a filmes de não-ficção realizados durante as duas primeiras décadas do século XX. No entanto, tanto o impulso como as formas cartográficas estão longe de se limitar ao domínio documental, atravessando produções e épocas muito distintas.

#### **Panoramas**

A visão panorâmica responde ao desejo de abarcar e de circunscrever o espaço; não por acaso, no mundo ocidental, o seu desenvolvimento coincide com o advento das “sociedades disciplinares” e com a formulação duma teoria social fundada sobre o panoptismo (Foucault, 1975). Obviamente, as vistas panorâmicas existiam muito antes que o irlandês Robert Barker patenteasse, em 1787, a sua mais recente invenção, o “panorama”: uma pintura circular envolvendo totalmente o espectador e instalada num edifício de grandes dimensões, conhecido também pela mesma designação. No entanto, foi, de facto, durante o século XIX, que a visão panorâmica adquiriu um novo estatuto, tendo os panoramas pintados tornado-se num importante médium visual, atraindo por toda a Europa vários milhões de espectadores. Se a história destes dispositivos é hoje bem conhecida, vários especialistas demonstraram também até que ponto é que algumas das suas características antecipam alguns traços fundamentais do dispositivo cinematográfico e fílmico (Griffiths 2003; Miller, 1996). Se alguns autores, como Stephen Oettermann, insistiram sobre a relação entre os panoramas e uma visão especificamente moderna e burguesa do mundo (Oettermann, 1997), a experiência visual por eles proporcionada pode também ser relacionada com a cartografia, a topografia e a noção de “impulso cartográfico”.

A designação “panoramas” ou “vistas panorâmicas” é uma das entradas mais comuns nos catálogos de filmes dos primeiros tempos do cinema, como se este último desejasse perpetuar a antiga voga novecentista dos panoramas e a sua reprodução detalhada do real. A maior

parte destas vistas são, na realidade, filmes de viagem pontuados por lentos movimentos panorâmicos, ilustrando o que Tom Gunning designou por “estética da vista”, isto é, “um modo descritivo baseado no ato de olhar e de mostrar” (Gunning, 1997, p. 22). O cinema dos primeiros tempos parece obcecado com o projeto de capturar através da película uma multitude de lugares e paisagens distintas. Estas vistas – cenas urbanas, rurais ou paisagísticas, visitas de países estrangeiros mais ou menos exóticos, *phantom rides* – retratam o mundo de uma forma aparentemente simples (“retratar” sendo um dos termos também frequentemente utilizado nos catálogos das companhias de produção desta época). No entanto, a simplicidade aparente destes filmes não deve ocultar o facto de que eles constituem uma forma cuidadosa de codificar e de reduzir a escala do mundo através de meios fílmicos – e, em particular, de movimentos panorâmicos horizontais ou a 360°. O gesto de “panoramizar” encontra-se ligado aos panoramas novecentistas, ao sentimento de domínio visual e espacial que eles facilitavam, bem como a um processo mais vasto de espetacularização da paisagem (Oettermann, 1997). A câmara, fixa num tripé, gira em torno dum eixo e guia o olhar do espectador numa viagem através do espaço e do tempo. A encarnação cinemática destes movimentos leva, como veremos, a visão panorâmica e o impulso cartográfico que a atravessa ainda mais longe.

No contexto do seu trabalho sobre as atualidades francesas rodadas durante a I Guerra Mundial, o historiador francês do cinema Laurent Véray observa que as sequências que lidam com as ruínas e a destruição causada pelo conflito se caracterizam pela utilização sistemática de movimentos panorâmicos horizontais e verticais (Véray, 1995). O filme intitulado *Les Allemands s'acharment sur les églises de France* (1917) ilustra bem este último aspecto, documentando através de 21 planos panorâmicos a destruição de edifícios religiosos nas regiões de Oise, Aisne e Meuse. Segundo Véray, semelhantes movimentos de câmara facultam um sentimento de abrangência espacial relacionado com o desejo do operador de câmara de dar conta da *escala* do desastre. Diante de um sem-número de exemplos, é natural especular sobre as razões que fazem do movimento panorâmico um gesto recorrente neste tipo de filmes. Se o plano panorâmico pertence à gramática essencial do cinema de não-ficção dessa época -o seu movimento através do espaço ilustrando bem os espantosos efeitos visuais das imagens *em movimento*-, a sua vocação pitoresca parece desapropriada no contexto lúgubre destas paisagens desoladas. As razões para a proliferação deste tipo de movimentos panorâmicos devem, provavelmente, ser procuradas nos imperativos documentais e propagandísticos da instituição militar. Por um lado, estes filmes traçam e retratam a destruição de lugares particulares, de uma forma que era então consensualmente considerada como sendo exata e precisa. Por outra pa-

lavras, o movimento panorâmico *descreve*. Por outro lado, este gesto acentua a barbárie do inimigo, intensificando a experiência visual da destruição por ele causada. Mas poderíamos também evocar as idiosincrasias da visão militar nesta mesma época. A guerra das trincheiras foi uma questão de visibilidade e de invisibilidade, constituindo a linha do horizonte o objectivo final do estratega. A visão panorâmica, e a sua promessa implícita dum ideal panóptico, é assim utilizada para neutralizar e mapear visualmente o que são terrenos perigosos.

O sentimento de abrangência espacial a que se refere Laurent Véray encontra a sua manifestação máxima e espetacular na forma do plano panorâmico a 360°. No contexto da guerra, este é um dos raros movimentos que parecem ser capazes de expor a escala de destruição colossal e sem precedentes que caracterizou o conflito – sendo o problema da escala um aspecto essencial. Assim, um movimento panorâmico a 360° rodado numa floresta de Verdun enfatiza a dimensão dos acontecimentos que aí se desenrolaram. Ao colocar-se no centro do trágico teatro de guerra, o operador de câmara reproduz o modelo visual característico dos panoramas arquiteturais e pintados. À medida que a revolução completa da câmara em torno do seu eixo se abre a uma experiência visual sem limites, o espectador sente-se envolvido pela imagem. Enquanto forma de ver que antecipa a aparição do cinema, o panorama constituiu também um importante instrumento do conhecimento geográfico (Besse 2003b): atualizado aqui pela câmara de filmar, o gesto de “panoramizar” transforma-se assim numa forma “e-mocional” de mapear a guerra e os seus efeitos.

### **Atlas**

Mas o impulso cartográfico não se limita a este tipo de movimentos de câmara. Os *Archives de la Planète*, uma coleção única de filmes, autocromos e estereoscopias reunidos entre 1912 e 1931, concedem a este último um outro tipo de ambição: a descrição e classificação por meios visuais da totalidade do planeta.

Os arquivos em questão foram imaginados e fundados por Albert Kahn (1860-1940), um banqueiro francês, que depois de ter subido a punho na vida, consagrou a sua fortuna à elaboração dum vasto projeto filantrópico. Este último incluía a instituição de bolsas de viagem destinadas a jovens licenciados, a formação e financiamento de várias plataformas intelectuais e políticas, o apoio a nada menos do que 14 publicações periódicas diferentes e a criação dos *Archives*. O objetivo da coleção era, nas palavras do próprio Kahn, “realizar uma espécie de inventário fotográfico da superfície do planeta tal que habitado e ocupado pelo Homem no começo do século XX” (Kahn, citado em Beausoleil & Delamarre, 1993, p. 92). Tendo em vista este objectivo,

uma equipa de vários fotógrafos e operadores de câmara visitou 48 países no mundo entre os anos de 1912-1931, realizando 4.000 estereoscopias, 72.000 autocromos e cerca de 183.000 metros de filme (constituindo mais de 100 horas de projeção). A atividade dos arquivos de Kahn cessa brutalmente em 1931, depois do banqueiro ter perdido a sua fortuna durante o crash bolseiro de 1929.

Referindo-se às bolsas *Autour du Monde* (estabelecidas por Kahn em 1898), Henri Bergson escreveu a propósito da vontade do seu amigo Kahn de abrir “o grande livro do mundo” a uma elite de jovens licenciados (Bergson, 1931). Na realidade, a expressão pertence ao filósofo René Descartes, um homem que, recorde-se, se instalou na Holanda em 1628 e que era certamente familiar da produção cartográfica do seu tempo. O que é o “grande livro do mundo” senão um atlas, a enciclopédia visual do mundo (Figura 3)?



Figura 3. *Vista de uma biblioteca* (detalhe), Jan van der Heyden, vers 1710-1712, huile sur toile, 77 x 63.5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Os *Archives de la Planète* constituem, sob muitos aspectos, um moderno atlas multimédia, uma coleção de imagens cujo objectivo é transmitir uma forma de conhecimento geográfico e histórico. Os filmes, tal como os autocromos e as estereoscopias, foram reunidos pelo seu valor enquanto documentos históricos contendo a memória de um mundo cujo “desaparecimento fatal” era já então “uma questão de tempo” (Kahn, citado em Beausoleil & Delamarre, 1993, p. 92). Ambicionando colecionar (através do exame do planeta), organizar (por meio da acumulação de imagens) e apresentar informação geográfica e histórica sobre os países representados, os arquivos de Kahn constituem um inventário sequencial do mundo onde a História e a Geografia coexistem pacificamente. Nesse sentido, evocam o *Atlas* de Johan Blaeu, um livro onde a Geografia se transformou no “olho e na luz da História” (Blaeu citado em Besse, 2003a). Na verdade, os filmes e as fotografias dos *Archives* são apenas mais uma forma de evocar o real, permitindo-nos “contemplar nos nossos lares, diretamente sob o nosso olhar, coisas muito distantes (Blaeu citado em Besse, 2003a). O próprio Albert Kahn escreveu que “para decifrar o significado da vida e a apreciar a origem e o alcance dos acontecimentos, os factos possuem uma linguagem poderosa, irresistível e incorruptível. Enquanto abrigo infindo da informação, projetam incessantemente uma luz que ilumina o tempo e o espaço (Kahn, 1918, p. 23).

Tal como Paula Amad sugeriu, o projeto documental dos *Archives* não pode ser separado da fundação dos arquivos modernos e duma verdadeira “febre arquivística” que atravessa a cultura francesa de finais do século XIX e começos do século XX (Amad, 2001, p. 149). Neste contexto particular, as noções contíguas de “arquivo, atlas” e “museu” cruzam-se frequentemente. Na verdade, se os atlas constituem uma moldura interpretativa pertinente para pensar a coleção visual de Kahn, isso deve-se ao facto de eles serem não só uma forma de criar uma imagem da totalidade do mundo, mas também *uma forma de organizar o conhecimento visual*. Por outras palavras, os atlas referem-se tanto a um instrumento estritamente cartográfico, como a uma forma gráfica de reunir e de combinar – se não de *montar* – imagens. Em última análise, os atlas são espaços de coleção podendo acolher projetos muito distintos, tal como o ilustram vários trabalhos artísticos contemporâneos, do Atlas de Gerhard Richter ao de Walid Raad. Os historiadores da ciência Peter Galison e Lorraine Daston demonstraram também até que ponto os atlas científicos foram um instrumento central para a prática de diferentes disciplinas durante o século XIX, desempenhando um papel essencial na formação da noção de objectividade. Tal como escrevem os autores, os atlas são “os dicionários das ciências do olhar” e “chamar ilustrações às imagens dos



atlas é contestar a sua primazia, sugerindo que a sua função é meramente ancilar, como a de ilustrar um texto ou uma teoria” (Galison & Daston, 2007, p. 22). Dirigidos desde o começo por um geógrafo de renome – Jean Brunhes (que utilizava recorrentemente nas suas aulas e conferências as imagens dos *Archives* e que tinha participado, antes da I Guerra Mundial, num outro projeto de inventariação visual do mundo, o *Atlas photographique des formes du relief terrestre*), a coleção de Kahn não pode ser totalmente compreendida se não for inscrita num contexto científico preciso, relacionado com o estabelecimento dos arquivos históricos e com a constituição da geografia humana francesa enquanto disciplina. Neste âmbito, as imagens de Kahn assemelham-se às imagens dos atlas, cultivando o que Galison e Daston chamam de “olho disciplinar” (Galison & Daston, 2007, p. 48). Parafraseando os mesmos autores, podemos afirmar que os *Archives de la Planète* constituem o fundamento visual sobre o qual assentou a prática científica de Brunhes. De forma ainda mais relevante para o problema do impulso cartográfico, a coleção enquanto atlas encontra-se organizada segundo uma lógica geográfica, sendo atravessada por um regime visual topográfico, descritivo e serial (Castro, 2011).

Enfim, os *Archives* devem também ser inscritos numa paisagem visual mais vasta, marcada pela proliferação de imagens do mundo. Mapas e postais, vistas pitorescas e panoramas, fotografias e vistas de viagem, todos contribuem para a formação e estruturação da imaginação geográfica – e para a transmissão do conhecimento geográfico – através das imagens. Em última análise, a ideia de um atlas multimédia não faz sentido senão a partir do ângulo mais vasto da *cultura visual*. Neste sentido, os célebres jardins que Kahn criou em Boulogne, nas imediações de Paris, e em Cap Martin, perto de Nice, são particularmente interessantes. Se o primeiro combina tradições francesas, inglesas e japonesas, o segundo reúne no mesmo espaço plantas e árvores de origens africana, argelina, marroquina, brasileira e mexicana. Marie Bonhomme observou a esse propósito como os jardins parecem realizar o sonho “heterotópico” de Albert Kahn (Bonhomme, 1995). Para além disso, há ainda que situar os jardins de Kahn na tradição dos chamados *jardins geográficos* (Besse, 2003b). Se os jardins de Kahn não duplicam a realidade geográfica do mundo tal como ela é, eles constituem, no entanto, mais uma demonstração visível da utopia do filantropo e do seu sonho dum mundo reconciliado, eventualmente aplanado, reduzido à escala e codificado tanto pelo cinema como pela fotografia.

### Vistas aéreas

O nosso último exemplo diz respeito às vistas aéreas, concentrando-se sobre um filme extraordinário realizado a partir de um balão dirigível pouco tempo depois da I Guerra Mundial. Sobrevoando as zonas de combate situadas na Flandres e no norte de França, *En dirigeable sur les champs de bataille* (1919), foi realizado pelo Serviço cinematográfico do exército francês com o concurso de Albert Kahn e do seu operador Lucien Le Saint. Trata-se de um documento único registando o estado de destruição causado por quatro anos de conflito (Figura 4). As vistas a olho-de-pássaro de cidades e povoações arruinadas, bem como as vistas aéreas de campos de batalha lunares e desolados, revelam a extensão total da devastação, deixando entrever a dimensão hercúlea da tarefa futura de reconstrução. O facto de as imagens terem sido montadas de forma a assemelharem-se a um longo plano-sequência torna o filme ainda mais notável.



Figura 4. *En dirigeable sur les champs de bataille*, 1919 (Archives de la Planète / Service Cinématographique de l'Armée)

Tanto os irmãos Lumière como a Edison Motion Pictures realizaram filmes a partir de balões em datas muito recuadas (respectivamente em 1898 e 1900), sendo as fotografias aéreas um tema visual cada vez mais popular no começo do século XX. O que este excepcional *travelling* aéreo explora, provavelmente pela primeira vez, são as possibilidades únicas permitidas pela combinação do “olho” da câmara com o movimento aéreo do dirigível, bem como o admirável valor documental das imagens aéreas. Se o ângulo de visão expõe a dimensão

– isto é, a escala *geográfica* da devastação –, a suavidade e fluidez do seu movimento aéreo representam uma fonte inquestionável de emoção: emoção ligada ao prazer visual de descobrir a superfície da terra a partir de um ângulo de visão original e excitante; emoção implicada na revelação súbita do território como mais um corpo ferido; e “e-moção”, enfim, de poder percorrer livremente o contínuo espaço-temporal. Neste sentido, *En dirigeable sur le champs de bataille* ilustra melhor do que qualquer outro filme a afirmação de Paul Virilio segundo a qual o cinema não é “Eu vejo, mas eu voo” (Virilio, 1984). A especificidade cinematográfica destas imagens é crucial, uma vez que nenhuma montagem de imagens fotográficas poderia transmitir, de forma tão imediata e efetiva, o intenso estímulo sensorial motivado pelo duplo movimento do vôo e do filme. A tentativa de simular a impressão de um movimento contínuo está relacionada, na nossa opinião, com a consciência atempada das virtudes de tamanha combinação. Mais do que um ideal realista, a continuidade do movimento encontrar-se-ia ligada à dupla exploração da iconologia cinematográfica e aérea.

Situado entre o chamado “primitivismo” das formas que caracteriza a primeira década da história do cinema e a revolução das vanguardas que se perfila no horizonte do pós-guerra, o que este filme “sem autor” ilustra é uma consciência aguda das potencialidades do cinema e da sua linguagem. As imagens fornecem nada menos do que uma *sensação cinematográfica* do mundo, apoiada sobre a acoplagem original entre a câmara de filmar e o dirigível. O filme inscreve-se também no contexto de um projeto documental mais vasto, incluindo a realização de uma extensa campanha fotográfica e cartográfica. Tal como o geógrafo francês Emmanuel de Martonne recordou décadas mais tarde, o final das hostilidades foi seguido pela realização de vários “mapas por avião” (Martonne, 1948, p. 70), uma vez que planos exatos das áreas devastadas eram urgentemente necessários para levar a cabo os trabalhos de reconstrução. Nesse sentido, este filme participa dum genuíno *projeto de mapeamento*, articulado em torno de dois elementos principais: a inventariação da terra – através de meios fotográficos, cinematográficos e cartográficos – e a propaganda. O facto que estas imagens de ruínas e tristes campos de batalhas procurem (tal como os movimentos panorâmicos discutidos anteriormente) exacerbar sentimentos patrióticos é indisputável, nomeadamente devido à sua insistência sobre a imagem de uma terra sacrificada e sobre a urgência da campanha de reconstrução. O filme encontra-se dividido em quatro secções, que reconstituem a viagem realizada pelo operador de câmara Lucien Le Saint (1881-1931) e, provavelmente, mais outros dois homens. Diversos intertítulos localizam as vistas: a primeira secção, intitulada “De Nieuport ao Monte Kemmel”, sobrevoa a Flandres

ocidental; a segunda secção, “De Bailleul ao Mont-Saint-Eloy”, documenta o Norte e o Pas-de-Calais; a terceira secção, “De Saint-Quentin a Vauxaillon”, refere-se à Aisne e à Oise; e a quarta secção, “De Ailette a Reims” examina a região de Marne. Este “filme de paisagem” revela assim um país profundamente ferido, a analogia entre o corpo e o território saltando rapidamente à vista – e impondo-se à imaginação – do espectador.

### **Conclusão**

Nos últimos anos, a noção de “mapear” tem sido objecto de muita atenção crítica, transformando-se gradualmente num conceito em voga, aplicado muito para além do domínio da cartografia. Respondendo a uma “viragem espacial” unanimemente reconhecida por diferentes especialistas das ciências sociais e humanas, este interesse tem-se concentrado tanto no mapa como artefacto significativo, como no próprio processo de mapeamento. Este último vai muito para além das simples técnicas e operações convencionais utilizadas para produzir objetos cartográficos. Neste novo contexto crítico, o mapeamento pode referir-se a uma multitude de processos, indo desde as operações cognitivas envolvidas na estruturação do conhecimento espacial até às implicações discursivas de um regime visual particular. Neste âmbito, os exemplos discutidos anteriormente exploram um conjunto de problemas relacionados com a “compreensão espacial” do cinema, sugerindo a existência dum “regime escópico” particular, ligado à experiência visual do mapeamento e com à arte cinematográfica de descrever.

Longe de se limitar aos primeiros tempos da história do cinema – ou ao cinema de não-ficção-, o impulso cartográfico manifesta-se ao longo de diferentes períodos. Assim, os movimentos panorâmicos a 360° podem ser encontrados em trabalhos muito diferentes, indo de alguns dos primeiros títulos da firma Edison (tal como numa coleção de panoramas realizados aquando da Exposição Universal de 1900 em Paris) ao trabalho de artistas contemporâneos evidenciando um desejo de descrever através de meios fílmicos e atacando-se frequentemente a problemas espaço-temporais complexos. Muitos dos filmes de Jean-Marie Straub e de Danielle Huillet – tais como *Fortini Cani* (1976) ou *Trop tot, trop tard* (1981) incluem panorâmicas a 360°. O próprio Straub afirmou que um realizador é alguém que examina a terra com mais do que instrumentos de medida (Straub, 1995, p. 17). Os atlas, por seu lado, transformaram-se num meio popular para reunir imagens. Enfim, as vistas aéreas têm incarnado diferentes problemas ao longo de toda a história do cinema, desde o impulso documental à abstracção, a

ornamentação, a vigilância, etc., merecendo mais do que uma simples nota de rodapé de ordem técnica nas histórias do cinema.

Em jeito de conclusão, recordemos as observações de Harley a propósito do impulso cartográfico. Segundo o autor, o artefacto físico que é o mapa é apenas uma pequena parte de uma história mais vasta, a do mapeamento, ou seja, a de uma forma de comunicação sobre o espaço. A partir desta sugestão, é tentador perguntar como é que o cinema se integra nesta história geral. Se a noção de “impulso cartográfico” constitui um ponto de partida, esta ideia necessita ainda de ser mais explorada.

## Bibliografia

- Alpers, S. (1983) *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago.
- Amad, P. (2001) “‘Cinema’s sanctuary’: From pre-documentary to documentary film in Albert Kahn’s Archives de la Planète (1908-1931)”, *Film History*, vol. 13, nº 2, pp. 138-159.
- Beausoleil, J. & Delamarre, M. (1993) “Deux témoins de leur temps: Albert Kahn et Jean Brunhes”, in *Jean Brunhes: Autour du monde, regards d’un géographe/regards de la géographie*, pp. 91-107, Musée Albert Kahn, Boulogne.
- Bergson, H. (1931) *Bulletin de la société autour du monde*, 14 june, p. iv.
- Besse, J.-M. (2003) *Les grandeurs de la terre. Aspects du savoir géographique au seizième siècle*, ENS Editions, Lyon.
- Besse, J.-M. (2003b) *Face au monde: atlas, jardins, géoramas*, Desclée de Brouwer, Paris.
- Bonhomme, M. (1995) “Les jardin d’Albert Kahn: une hétérotopie?”, in *Albert Kahn (1860-1940). Réalités d’une utopie*, ed. by J. Beausoleil & P. Ory, pp. 97-105, Musée Albert Kahn, Boulogne.
- Castro, T. (2006) “Les Archives de la Planète: a cinematographic atlas”, *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, nº 48.
- Castro, T. (2001), *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Aléas, Lyon.
- Conley, T. (2007), *Cartographic cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Costa, A. (2006) “Trips around the world as early film topic (1896-1914)”, in *Landscape and Film*, ed. by M. Lefebvre, pp. 245-266, Routledge, London and New York.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis.
- Jacob, Ch. (1992) *L’Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l’histoire*, Albin Michel, Paris.
- Jay, M. (1988) “Scopic regimes of modernity”, in *Vision and Visuality*, ed. by H. Foster, pp. 3-23, Bay Press, Seattle.
- Farinelli, F. (2003) *Geografia, un’introduzione ai modelli dal mondo*, Einaudi, Turin.

- Galison, P. & Daston, L. (2007) *Objectivity*, Zone Books, New York.
- Goody, J. (1977) *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gunning, T. (1997) "Before documentary: early nonfiction films and the 'view aesthetic'", in *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Films*, ed. by D. Hertogs & N. de Klerk, pp. 9-24, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.
- Gunning, T. (2006) "'The Whole World Within Reach': Travel Images Without Borders", in *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, ed. by J. Ruoff, Duke University Press, Durham and London.
- Harley, J. B. (1987) "The Map and the Development of the History of Cartography", *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean*, Chicago University Press, Chicago.
- Harley, J. B. & Woodward D. (1987) "Preface", in *The History of Cartography, Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean*, ed. by J. B. Harley & D. Woodward, Chicago University Press, Chicago.
- Heidegger, M. (1977) *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Harper and Row, New York.
- Kahn, A. (1918) *Des droits et des devoirs des gouvernements*, Imprimerie de Vaugirard, Paris.
- Martonne, E. de (1948) *Géographie aérienne*, Albin Michel, Paris.
- Straub, Jean-Marie (1995) *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danielle Huillet*, Limelight, Le Mans.
- Véray, L. (1995) *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, S.I.R.P.A. / A.F.R.C.H., Paris.
- Virilio, P. (1984) *Guerre et Cinéma I. Logistique de la perception*, Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile, Paris.

### **Filmografia**

- Service Cinématographique de l'Armée (1917). *Les Allemands s'acharnent sur les églises de France*. França.
- Le Saint, L. (1919). *En dirigeable sur les champs de bataille*. Archives de la Planète / Service Cinématographique de l'Armée. França.





# 2

## Las relaciones espaciales en el cine: revisión conceptual y propuesta analítica

Víctor Aertsen, Agustín Gámir y Carlos Manuel

### Introducción<sup>1</sup>

La atención de los geógrafos hacia la producción cultural ha estado más o menos latente desde los comienzos de la “Geografía moderna”. De ese interés se ha concretado una escuela o línea de investigación que puede agruparse bajo el epígrafe de Geografía Cultural. No cabe duda que la literatura ha sido la forma creativa más atendida desde esta perspectiva de análisis geográfico, como prueban los numerosos trabajos publicados al respecto durante el siglo XX. Nos referimos a diversos estudios, de amplia proyección entre la comunidad académica, como *Humanistic Geography and Literature* (Pocock, 1981), que resalta la utilidad de las fuentes literarias en las investigaciones de geografía histórica; *Geography and Literature: A Meeting of the Disciplines* (Mallory y Simpson-Housley, 1987); o, para el ámbito español, el trabajo coordinado por Josefina Gómez Mendoza y Nicolás Ortega Cantero, que lleva por título *Viajeros y paisajes* (Gómez y Ortega, 1988). Pueden citarse además varios artículos publicados en revistas de prestigio, como los desarrollados por Douglas C.D. Pocock (1988), Marc Brosseau (1994) o Fabio Lando (1996), que en general se alinean en la perspectiva humanística de la geografía.

1 El presente texto es uno de los resultados de los proyectos de investigación Cine y Geografía: las implicaciones entre producciones cinematográficas y espacio geográfico en España (CSO2008-02371) y El espacio geográfico de Madrid en el cine: generación de imaginarios y potencialidad turística (CSO 2013-46835-R).

Teniendo en cuenta que la geografía contemporánea ha incorporado con facilidad obras y materiales propios de la creación artística (literatura, pintura) con la intención de enriquecer la información geográfica, es difícilmente explicable que los estudios que relacionan geografía y cine sean recientes, limitados en número y situados en la periferia de las investigaciones (Burguess, 1985). Ello resulta más sorprendente si cabe si consideramos la notable capacidad del cine para difundir conocimiento geográfico y para crear imágenes y representaciones del mundo. No obstante, en los últimos tiempos, y gracias a las aportaciones y análisis de autores diversos con inquietudes también variadas, esta laguna se ha ido reduciendo (Escher y Zimmermann, 2001; Gámir y Manuel, 2007; Dixon, 2008).

Desde nuestro punto de vista, el cine de ficción posee múltiples intereses como instrumento que contribuye al conocimiento geográfico. En primer lugar, por lo evidente de la componente visual y descriptiva del cine, toda vez que se trata de un excelente divulgador de imágenes y fenómenos de contenido geográfico, tanto relacionados con el medio físico como con el humano, incluso superior a los que podríamos denominar estudios académicos. Aunque durante mucho tiempo la función pedagógica se ha circunscrito al género documental<sup>2</sup>, consideramos que el cine de ficción también cuenta con un elevado valor geográfico, y puede tener incluso una mayor capacidad de penetración en el espectador, pues difunde elementos o realidades geográficas en el contexto de una narración.

De lo anterior se deriva la elevada capacidad del cine para generar imaginarios geográficos, pudiéndose afirmar que este medio, como también la fotografía, ha ocupado el papel preponderante que, hasta finales del siglo XIX, correspondía a la literatura. Este papel de creación de imaginarios se evidencia en determinados géneros cinematográficos, de evidentes implicaciones geográficas, como el *western* (Foucher, 1977; Henriot, 1989; Lacoste, 1999) o las *road movies* (Cohan y Rae, 1997). En todo caso, la inherente componente creativa de uno y otro medio no los exime de una divulgación que puede encerrar problemas -conscientes o inconscientes- de veracidad. Esta divulgación a menudo incurre en prácticas que derivan en errores, falseamientos, e incluso aberraciones geográficas<sup>3</sup>, sea mediante suplantaciones de espacios

2 La temprana relación entre Geografía y documental se evidencia en la figura de Albert Kahn, banquero y filántropo francés que recopiló y difundió una extensa colección de fotografías y películas correspondientes a medio centenar de países europeos y asiáticos. Resulta significativo que en este proyecto pedagógico intervino en su estructura y desarrollo el geógrafo Jean Brunhes. Acerca de las posibilidades del género documental y la enseñanza de la Geografía consúltese el temprano trabajo de Manvell, 1953.

3 Como la que encierra el título de la película *Krakatoa: East of Java* (Bernard L. Kowalski, 1969).

reales, reproducciones en estudio o alteraciones en la contigüidad espacial. Solo recientemente los geógrafos han cobrado conciencia de la necesidad de poner de manifiesto este tipo de prácticas, raramente advertidas por el gran público.

Son numerosos los autores que resaltan las múltiples relaciones que existen entre cine y paisaje (Mottet, 1999; Corna-Pellegrini, 2004; Lukinbeal, 2005; Lefebvre, 2006; Acosta, 2008; Harper y Rayner, 2010). Independientemente de la elevada capacidad del cine para divulgar paisajes, y especialmente cuando se trata de entornos poco accesibles, o cuando se registran en tomas aéreas, algunos autores han señalado cómo algunas producciones cinematográficas proyectan en pantalla paisajes grandiosos y sublimes, lo que las vincula con escuelas pictóricas propias del romanticismo (Cosgrove, 2002; Melbye, 2010). Sin embargo, otras lecturas destacan cómo el cine genera una manera propia de mostrar el paisaje -el paisaje fílmico-, cuyo elemento distintivo, frente a formatos previos, tiene que ver con su condición de imagen en movimiento (Gunning, 2010). El paisaje, tal y como aparece en las películas, posibilita un encuentro con el espectador que puede ser desde formativo a banalizador. El cine, por otro lado, otorga a los paisajes una fuerza añadida, al incorporar, indisolublemente, la temática narrativa de la película, sus diálogos y algunos elementos extradiegéticos, como la música.

En la medida en que estos paisajes forman parte de una creación artística, quedan condicionados por la tecnología de cada momento, las escuelas y los directores. Estos, en ocasiones, plantean la utilización del paisaje como un elemento que contribuye a resaltar estados anímicos contrastados. Así, en *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) se utilizan gamas cromáticas presididas por los tonos pardos y grises para resaltar la melancolía o estados depresivos, mientras que verdes y azules luminosos acompañan los momentos de dicha. Algo parecido ocurre en películas ajenas al cine occidental, como *Meito Bijomaru* (*La espada Bijomaru*, 1945), de Kenji Mizoguchi (figuras 1 y 2), o en *Katakuri-ke no kōfuku* (*La felicidad de los Katakuri*, 2001), de Takashi Miike. Desde una perspectiva más vinculada al lenguaje cinematográfico, por la importancia otorgada al espacio como elemento narrativo, se puede citar el destacado uso de lo que podemos denominar un “ultrazoom” en algunas secuencias de la película de Alejandro Amenábar *Agora* (2009), que, por ejemplo, transportan al espectador desde una imagen satelital al interior de la biblioteca de Alejandría.



Figuras 1 y 2. Fotogramas de la película *Meito Bijomaru* (*La espada Bijomaru*), de Kenji Mizoguchi (1945) en los que se aprecia el contraste entre un paisaje de tensión en el nudo (verticalidad de los árboles en clarooscuro, atmósfera cargada de neblina) y otro bucólico (cultivos, canal de aguas mansas) en el desenlace de la película.

Por otro lado, en el cine encontramos numerosos ejemplos de películas de temática netamente geográfica. Es llamativo el contraste entre la atención que ha prestado la Historia a este medio como forma de aproximación a procesos históricos (siendo objeto de análisis por parte de numerosos grupos de investigación), frente a lo que ocurre en Geografía, y ello pese a que el cine ilustra sobre variados y abundantes procesos territoriales: conflictos geopolíticos, nacionalismos, procesos

urbanísticos, problemas ambientales, relaciones entre sociedad y medio, fenómenos socio-demográficos, etc. La componente geográfica se puede encontrar también en otro tipo de consideraciones: la utilización de nombres geográficos en los propios títulos de películas, fórmula esta que, de manera a veces evidente, contribuye a provocar “alegorías geográficas” que favorecen la identificación del espectador con la historia narrada, o que incluso hablan del protagonismo de un determinado lugar geográfico en el propio desarrollo de lo narrativo, llegando al extremo de contar con lugares que se convierten en parte esencial de la historia.

Tampoco escapa a nuestra atención la presencia de herramientas de información geográfica en las películas, como es el caso de mapas y planos, tal y como ya había ocurrido con anterioridad en algunas novelas (Caquard, 2009). La larga historia del cine permite detectar en sus obras la incorporación de formas de representación cartográfica progresivamente sofisticadas, pasándose del mapa sobre papel a la imagen de satélite, los SIG, e incluso los hologramas (Gámir, 2010).

Las relaciones entre producciones cinematográficas y realidad geográfica se evidencian cuando se analiza el grado de idoneidad y las facilidades que ofrecen determinados espacios, en detrimento de otros, para llevar a cabo la filmación de películas, ejerciendo de esta manera una labor de atracción de inversiones económicas. Así, son numerosos los testimonios de productores que hablan de la dificultad para encontrar escenarios reales que cumplan los requisitos de la narración<sup>4</sup>, y la necesidad de filmar en entornos con condiciones atmosféricas favorables y de fácil acceso. Del mismo modo, las administraciones públicas están evidenciando un aspecto hasta no hace mucho desconocido, como es el valor económico que las producciones audiovisuales otorgan al espacio geográfico. Así, ya no escapan a estas administraciones los potenciales ingresos derivados de los rodajes y tampoco la capacidad que tiene el cine para generar rendimientos indirectos, motivados por el incremento del número de visitantes a determinados lugares mostrados en las pantallas.

Por último, y desde una perspectiva centrada en la orientación profesional del colectivo de geógrafos, es significativo que no se haya realizado ningún esfuerzo tendente a resaltar la idoneidad de esta profesión para dos facetas esenciales en el proceso de producción de películas: en primer lugar, el asesoramiento en la elección de

4 En *The Village* (M. Night Syamalan, 2004) los productores técnicos mencionan las dificultades para encontrar en la costa atlántica de Estados Unidos un lugar donde situar un poblado de características preindustriales, ausente de elementos propios del siglo XX, como conducciones telefónicas y eléctricas o elementos similares.

lugares que cumplan las mejores condiciones para minimizar costes y maximizar el éxito del rodaje (condiciones meteorológicas y climáticas, fenología del paisaje y otros procesos dinámicos -de escala temporal diversa- que afectan al entorno geográfico, accesibilidad, etc.); en segundo lugar, el conocimiento amplio de entornos, a nivel mundial, que pueden resultar adecuados para ciertos requerimientos estéticos vinculados a determinadas producciones cinematográficas. En este sentido, debe decirse que habitualmente han sido arquitectos o directores de fotografía, de escena o artísticos, los encargados de desarrollar este tipo de labor. En los últimos tiempos se ha creado un grupo de profesionales independientes, los localizadores (*location manager* o *location scout* en la terminología anglosajona) que llegan a gozar gran prestigio internacional.

Aunque son varias las investigaciones geográficas acerca de la importancia del cine para la difusión del conocimiento geográfico<sup>5</sup>, lo cierto es que la mayoría de las cuestiones tratadas son periféricas al núcleo de la geografía. Son escasos, por contra, los trabajos que abordan la manera en la que el cine altera el sentido de conceptos clave en la disciplina, tales como paisaje, territorio, lugar o incluso el más amplio de espacio (Gámir, 2012). En este capítulo se realiza un ejercicio de reflexión acerca de las vinculaciones existentes entre el espacio geográfico y las construcciones espaciales derivadas de la praxis cinematográfica. Aunque las definiciones sobre conceptos básicos en geografía son numerosas y no siempre coincidentes en su sentido y fondo, se ha optado aquí por plantear una mirada al espacio geográfico, genéricamente, desde el punto de vista de su utilización para el desarrollo de productos cinematográficos. Por ello, y dado que se detecta una importante confusión y un extrañamiento notable entre la aproximación a lo espacial desde lo cinematográfico y lo geográfico, se ha procedido en primer lugar a realizar un estado de la cuestión sobre las aportaciones realizadas desde los estudios fílmicos, que nos llevará seguidamente a proponer una nueva estructura terminológica.

## **Espacio y cine**

### ***Estado de la cuestión***

El objeto del presente apartado es presentar, ordenadamente, los resultados de una revisión de algunas de las propuestas y reflexiones más relevantes en el campo de los estudios fílmicos respecto a la cuestión del “espacio cinematográfico”. Se prestará especial atención, por un lado, a aquellos planteamientos que persiguen distinguir los

5 Véase al respecto el artículo conjunto de Chris Lukinbeal y Stefan Zimmerman con el expresivo título de *Film Geography. A new subfield* (Lukinbeal y Zimmerman, 2006).

diferentes parámetros que constituyen el “espacio cinematográfico” (compuesto, en este sentido, de diferentes “espacios”); y, por otro, a aquellos parámetros espaciales vinculados, más específicamente, a lo geográfico. El resultado de esta revisión servirá, principalmente, para clarificar la terminología empleada por los diversos autores consultados, y permitirá plantear, posteriormente, una “taxonomía de los espacios” implicados en toda narración cinematográfica. Cabe mencionar que, mientras que en la bibliografía geográfica existe una distinción clara entre términos como “espacio”, “lugar”, “paisaje” o “territorio”, la literatura cinematográfica, como se podrá comprobar, tiende a utilizarlos de manera indistinta o cuanto menos confusa.

El espacio cinematográfico ha interesado a la teoría fílmica desde sus inicios, si bien no siempre con igual énfasis y sistematicidad. En los albores del cinematógrafo, los primeros teóricos del nuevo medio, impulsados por el deseo de legitimar su valor artístico, abordaron el tema poniendo el foco en las posibilidades expresivas del espacio cinematográfico, prestando especial atención al “espacio plástico” de la pantalla, es decir, a la propia imagen en tanto que espacio pictórico en movimiento (Abel, 1988; Andrew, 1992).

Es en el ámbito de la reflexión soviética en torno al montaje cinematográfico, influenciada por el contemporáneo movimiento constructivista en las artes plásticas, donde se puede encontrar una primera teorización sobre el espacio cinematográfico en tanto que creación. Cuenta Lev Kuleshov que durante el rodaje de su cortometraje *Proekt inzhenera Prayat* (*El proyecto del ingeniero de Pright*, 1918) descubrió la posibilidad de crear mediante el montaje el mundo, la geografía, recreando “a través de la yuxtaposición de imágenes rodadas en lugares diversos, una unidad espacio-temporal cuya existencia [depende] totalmente del médium cinematográfico” (Mariniello, 1992, p. 82). Mediante el montaje, por lo tanto, el cineasta “inventa el mundo”, desarrolla una “geografía creativa”. Si bien Kuleshov no fue el primero en llevar a cabo dicho efecto de montaje, sí sería el primero en teorizar sobre ello, desarrollando posteriormente en su Laboratorio (en la Escuela Estatal de Cinematografía, durante los años 1920) diferentes experimentos al respecto, de los que da cuenta en sus diversos escritos teóricos, especialmente en *El arte del cine* (1929). Más allá de sus implicaciones revolucionarias, en sus reflexiones sobre la capacidad del medio cinematográfico de alterar la esencia de la “realidad”, Kuleshov diferencia implícitamente tres parámetros del “espacio cinematográfico”, a saber: el *espacio real* del que se han tomado los materiales, donde se ha llevado a cabo la filmación; el *espacio de la ficción*, mostrado por la película; y el *espacio referenciado en la ficción*, que puede existir en el mundo real, o no.

Dos libros de los años cincuenta del pasado siglo avanzaron en la reflexión sobre los parámetros del espacio cinematográfico. En la conocida obra *El lenguaje del cine*, publicada originalmente en 1955, Marcel Martin intenta confeccionar una teoría sistemática sobre el espacio en el cine. El autor distingue explícitamente dos parámetros del espacio cinematográfico: el *espacio dramático*, que define como “el espacio del mundo representado, en el que se desarrolla la acción cinematográfica” (al que también denomina, más adelante, como “espacio representado”); y el *espacio plástico*, que define como “el fragmento de espacio construido en la imagen y sometido a leyes puramente estéticas” (Martin 2002, pp.208-210). Martin señala que el cine considera el espacio de tres maneras. Puede, por un lado, conformarse con *reproducirlo*, moviéndonos por él mediante el montaje y los movimientos de cámara, a la vez que es actualizado por el desplazamiento de los personajes en su interior. Puede *producirlo*, como apunta la experiencia de Kuleshov (al que cita), “creando un espacio global sintético que el espectador percibe como único, pero hecho con la yuxtaposición-sucesión de espacios fragmentarios que pueden no tener ninguna relación material entre sí”. Y, finalmente, siguiendo principalmente en este caso las experiencias de Serguéi Eisenstein, puede crear un “espacio puramente *conceptual* y de orden mental”, dada su capacidad de “establecer entre los contenidos respectivos de dos planos consecutivos una relación de contigüidad espacial puramente virtual”.

Dos años antes de la obra de Marcel Martin, en 1953, ante la necesidad de una terminología apropiada para designar conceptos con los que venía trabajando habitualmente en sus estudios sobre el hecho fílmico, Etienne Souriau y sus colaboradores propusieron, en su fundacional obra *L'univers filmique*, dos términos de gran calado en futuras reflexiones sobre el espacio cinematográfico, que serán difundidos posteriormente por teóricos como Roman Jakobson y Gerard Genette. Por un lado, Etienne Souriau introduce la diferenciación entre lo “profílmico”, incluyendo bajo este término a los materiales y espacios que se filman, y cuya existencia por lo tanto es previa a la filmación; y lo propiamente “fílmico”, es decir, el tratamiento dado a dichos materiales mediante los procesos de filmación y montaje. Se trata de una diferenciación interesante, que le permitirá distinguir dos parámetros del espacio cinematográfico: el *espacio profílmico*, integrado por los elementos de la puesta en escena (decorados y atrezzo, pero también las localizaciones en exteriores) organizados para su posterior grabación; y el *espacio fílmico*, que hace referencia al modo en que la narración, mediante sus recursos propiamente cinematográficos (fotografía, montaje, sonido), construye el espacio ante el espectador a partir del material rodado. En segundo lugar, Souriau introduce el



término “diégesis” para identificar “el universo de la obra, el mundo establecido por una obra de arte” (Souriau, 1998, p. 445), lo que permite una útil distinción entre material diegético (perteneciente a la historia, al universo en el que se mueven los personajes) y extradiegético (aquel que no pertenece a la historia, formando parte del relato únicamente a un nivel discursivo). Esta distinción se ha utilizado recurrentemente en el cine en lo concerniente al análisis del sonido (música diegética o extradiegética) y a la naturaleza de los narradores (narradores intradiegéticos o extradiegéticos), pudiendo aplicarse también al estudio del espacio cinematográfico. En este sentido identifica el autor el *espacio diegético*, que define como “los lugares mostrados o mencionados por la obra” (Souriau, 1998, p. 527), y que puede ser tanto un espacio *mostrado* como un espacio *implicado*.

Durante los años setenta, la teoría fílmica, alentada por la semiótica y el estructuralismo, se dedica a reflexionar sobre el modo en que el medio cinematográfico presenta y trata los espacios en los que se desarrollan las historias narradas, y cómo este proceso queda subordinado a los imperativos de la narración en el caso del cine de ficción. Autores como Noël Burch (2008), Yuri M. Lotman (1979), Stephen Heath (1981), Seymour Chatman (2013) e incluso David Bordwell (1996) se interesan primordialmente en sus escritos del periodo por el modo en que las técnicas cinematográficas manipulan el espacio, con fines narrativos y estéticos, estableciéndose una distinción conceptual y terminológica esencial durante estos años entre la *historia* (los acontecimientos vividos por los personajes) y el *discurso* (el proceso de enunciación de ésta, su comunicación a través de los recursos del medio), que replica la realizada por los formalistas rusos entre *fábula* y *syuzhet/trama*. De este modo, siguiendo esta división fundamental, Seymour Chatman (2013) propone en un texto de 1978 diferenciar entre el *espacio de la historia* -los lugares en los que se desarrolla la acción dramática- y el *espacio del discurso* -entendido como el espacio tal y como es presentado por la obra en función de sus recursos técnico-expresivos-. Una división que, cabe señalar, reproduce la distinción de Souriau entre espacio diegético (espacio de la historia) y los espacios implicados en el rodaje, es decir, el espacio profílmico y el espacio fílmico (espacio del discurso).

Por su parte, en una reconocida obra de 1970, Burch concibe la creación fílmica como un doble proceso de *découpage* en el espacio (selección de una u otra porción de espacio en cada plano) y en el tiempo (organización de estos fragmentos a través del montaje), estableciéndose una constante tensión creativa entre la fragmentación y la recomposición. El encuadre corta el espacio y delimita lo visible, instaurando una dialéctica entre dos espacios: el *espacio en campo*,

enmarcado por el plano, y el *espacio fuera de campo*, contiguo a éste, y que se prolonga más allá de los límites de la imagen<sup>6</sup>. Por otro lado, centrándose en el proceso de montaje, este mismo autor apunta que el lenguaje cinematográfico ha evolucionado desarrollando estrategias y reglas que persiguen disimular este constante juego de fragmentación-recomposición, subrayando la continuidad del espacio y persiguiendo la correcta orientación espacial del espectador. En este sentido, enumera algunos de los “elementos de continuidad entre dos o más planos” (Burch 2008, p.19) o *raccords* (de ambientación, mirada, dirección, posición, acción y velocidad) que son utilizados habitualmente en el proceso de creación cinematográfica.

Stephen Heath, en un texto de 1976, señala, en cambio, que en el cine narrativo de ficción el espacio del discurso está subordinado a los imperativos narrativos de la comunicación eficiente de la historia. Dada la característica búsqueda de claridad y coherencia espacial en este tipo de cine, en pos de una eficiente orientación del espectador que le permita atender y reconstruir los acontecimientos de la historia contada, define el espacio del discurso como *espacio narrativo* (Heath, 1981). Esta definición es retomada en 1985 por David Bordwell, quien persigue sistematizar las reflexiones anteriores sobre el espacio cinematográfico. Bordwell realiza, en este sentido, una distinción entre el *espacio gráfico*, “el espacio como un asunto no representativo”, como diseño plástico y acústico; y el *espacio escenográfico*, “el espacio imaginario de : acción, el *mundo* en que la narración sugiere que suceden los acontecimientos del argumento”. Y apunta que el espacio escenográfico se construye a partir de tres tipos de *indicios*: *espacio en los planos* (relaciones espaciales representadas en el plano a través de los contornos superpuestos, movimiento de las figuras y de la cámara, perspectiva lineal y atmosférica, etc.); *espacio del montaje* (relaciones espaciales entre planos a través de *raccords* e indicios de fuera de campo); y *espacio del sonido* (construcción de relaciones espaciales a través de indicios sonoros, que marcan las distancias, el terreno, etc.) (Bordwell 1996, p.113).

La privilegiada atención mostrada por todos estos autores hacia el espacio del discurso continuará en otro texto fundamental en

6 Burch identifica diversas estrategias y huellas que crean una tensión entre ambos espacios, haciendo palpable el espacio fuera de campo, como son los movimientos de cámara, las salidas y entradas en campo, el sonido off, las figuras cortadas por el marco o las miradas al fuera de campo. Burch destaca también la reversibilidad del campo, la constante alternancia que se establece por el movimiento de cámara y el montaje entre espacio en campo y espacio fuera de campo, y caracteriza los espacios fuera de campo como *concretos* (el espacio que está fuera de campo en un momento concreto, pero ha sido o pronto será representado en campo) o *imaginarios* (el fuera de campo que no se ha visto ni se verá nunca). Cuestiones similares aborda Lotman en su *Estética y semiótica del cine*, donde apunta que “el espacio en el cine, al igual que en todo arte, es un espacio acotado, encerrado en unos determinados marcos y, al mismo tiempo, isomorfo al espacio ilimitado del mundo” ([1973] 1979, p. 115).

la materia, *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, publicado en 1977 por Eric Rohmer, aunque han sido los textos de Jacques Aumont (Aumont *et al.*, 1989; Aumont, 1992) los que han divulgado sus ideas principales. Rohmer, indica Aumont, define tres tipos de espacio que coexisten en toda obra cinematográfica, y que él llama *espacio arquitectónico* (las partes del mundo dotadas de una existencia objetiva en lo *profílmico*, en palabras de Aumont), *espacio pictórico* (la imagen propiamente dicha, la composición de cada plano) y *espacio fílmico* (el espacio reconstruido a través del montaje). Si la composición de las formas es considerada por parte del espacio pictórico, y la relación dinámica entre elementos por parte del espacio fílmico, Rohmer entiende el "espacio arquitectónico" desde una perspectiva puramente funcional, marcando la importancia del emplazamiento de los objetos, el recorrido que propone a los personajes y las oposiciones fundamentales que establece (interior/ exterior, arriba/abajo, cerrado/amplio, etc.). Pero, dado el interés primordialmente expresivo con el que Rohmer erige su taxonomía, Aumont (1992, p.242) apunta que "resulta a menudo difícil de establecer una separación entre lo arquitectónico y lo fílmico", según los planteamientos de Rohmer. Es por ello que otros autores interesados en el espacio cinematográfico, como Santiago Vila (1997), partiendo de la tripartición rohmeriana, consideran más operativo tomar como objeto de análisis un *espacio fílmico-arquitectónico* que articula los anteriores aspectos considerados por separado, de modo que, dejando de lado las cuestiones plásticas del espacio pictórico, el sentido o significado del espacio diegético viene determinado por la acción combinada de los elementos que lo integran, su estructuración, y el modo en que éstos son presentados y relacionados por el montaje. Vila (1997) teoriza estas cuestiones y analiza múltiples obras para ejemplificar sus propuestas, dando lugar implícitamente a otras consideraciones espaciales que, si bien relacionadas con el espacio fílmico-arquitectónico, no quedan recogidas por este concepto.

André Gardies (1993), por su parte, dedica un ensayo completo al espacio cinematográfico, titulado *L'Espace Au Cinéma*, en el que distingue múltiples categorías espaciales. En primer lugar, asumiendo el concepto de *espacio diegético* de Souriau, señala que "el mundo diegético está poblado de lugares" con "forma concreta y sensible" (1993, p.73). Distingue entre el "espacio abstracto del universo diegético" y los "lugares concretos por los que discurre la historia" (1993, p.108), lo que le permite atender con mayor precisión a las *relaciones* entre los lugares. Introduce a partir de ello un concepto nuevo, el *espacio topográfico*, que a veces denomina -introduciendo cierta confusión- *espacio narrativo*, y que define como "una verdadera topografía del relato", un "modelo abstracto de la organización del

conjunto [de lugares]” presentados por el relato (1993, p.108). Se trata por lo tanto de un “mapa” completo de los lugares (y sus relaciones) por los que transita la narración, por los que se desarrolla la acción del relato o que son mencionados por éste, y que el espectador reconstruye llevando a cabo una verdadera “operación cartográfica” (1993, p.110)<sup>7</sup>. También propone el autor el concepto de *espacio textual* (equivalente al espacio fílmico o del discurso definido por otros autores), compuesto por el *espacio del cuadro* (del fotograma, de cada plano individual en tanto que composición plástica-icónica), el *espacio del texto* (de la organización sintagmática de la obra, en resumidas cuentas, del montaje) y el *otro espacio* (el espacio de otros textos con los que se relaciona intertextualmente el espacio textual, y que da acceso a un juego de apelaciones, reminiscencias, analogías y reflejos).

Tomando como base estudios similares aplicados al teatro, María del Rosario Neira (2003) distingue cuatro tipos de espacios en el cine. En primer lugar, define el *espacio escenográfico* como el espacio físico habitado por los personajes, y que integra “las características físicas bajo las que se muestra el espacio, los objetos que lo pueblan, los colores, las luces, e incluso algunos elementos sonoros en la medida en que contribuyen a crear un determinado ambiente” (2003, p.137). En segundo lugar, define el *espacio fílmico* como la configuración del espacio por procedimientos específicamente cinematográficos, es decir, como el espacio mediado por la acción de la cámara y el montaje. Se refiere en tercer lugar al *espacio dramático* como el “mapa” total de los subespacios articulados entre sí por los que discurre la historia, prestando atención a las relaciones topológicas (alto/bajo, unitario/dividido, lejos/cerca, interior/exterior, etc.) y estructurales (seguro/inseguro, abierto/cerrado, urbano/natural, etc.) que se establecen entre ellos, ya que “a través de la articulación de los distintos subespacios y los desplazamientos de los personajes a través de ellos se puede ver representado el propio conflicto argumental” (2003, p.169), erigiéndose así una *espacialización* del argumento, los conflictos y las relaciones que se establecen entre los personajes. Finalmente, la autora habla de un *espacio lúdico o gestual*, que se “manifiesta a través de los movimientos, gestos, posiciones, etc. de los actores” (2003, p.138), de modo que su colocación con respecto a otros personajes (superior/inferior, cerca/lejos), los juegos de miradas que se establecen, o la caligrafía de sus movimientos por el espacio, resultan cargados de poder expresivo. A esto cuatro tipos de espacios Neira añade otros

7 No cabe duda de que se trata del parámetro del espacio cinematográfico que tácitamente invoca Vila en su ejemplo de *El hombre y el monstruo* y, al igual que éste, Gardies se interesa por sus posibilidades expresivas, analizando concretamente las películas *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959) y *Le salaire de la peur* (Henri-Georges Clouzot, 1953).

tres: los *espacios latentes*, contiguos a los representados, que el film indica o sugiere al espectador, pero que nunca llegan a representar directamente; los *espacios narrados*, pertenecientes al universo ficcional, pero cuya existencia solo es revelada a través de relatos verbales de los personajes; y los *espacios psicológicos*, situados en la interioridad del personaje, de origen fantástico, onírico o alucinatorio.

### **Propuesta terminológica**

A partir de todas estas aportaciones, y dado el cierto desorden terminológico que se deriva del conjunto, consideramos conveniente realizar una síntesis o propuesta de los diferentes parámetros en los que se puede dividir el espacio cinematográfico, en un intento de clarificar y, sobre todo, consensuar la terminología empleada. Siguiendo a la mayoría de autores mencionados, utilizamos el concepto *espacio cinematográfico* para hacer referencia, de forma general, a todas las consideraciones espaciales relacionadas con el fenómeno cinematográfico, reservando el concepto *espacio fílmico*, en principio igualmente válido (Bordwell lo utiliza en este sentido), para identificar un parámetro concreto dentro del mencionado espacio cinematográfico.

Por otro lado, consideramos que, en un primer nivel, el espacio cinematográfico se divide en *espacio profílmico*, *espacio fílmico* y *espacio diegético*. Se han escogido estos términos, siguiendo la propuesta de Souriau, tanto por su generalización en los estudios fílmicos, como por su mayor precisión y claridad frente a otros. De este modo, frente al concepto de “espacio real” (Kuleshov), consideramos que el concepto “espacio profílmico” apunta con mayor exactitud etimológica y precisión terminológica a todo aquel espacio presente *ante* (pro-) la cámara en el momento de su filmación, es decir, de existencia previa a la filmación, si bien puede ser modificado o creado directamente para ello (una condición para la que el término “real” resulta impreciso, e incluso puede resultar contradictorio). Del mismo modo, el concepto “espacio diegético” apunta con mayor precisión a los espacios dentro del universo del relato que otras propuestas, como “espacio de la historia” (Chatman) o “espacio dramático” (Martin), de mayor ambigüedad. Finalmente, el término “espacio fílmico” no solo resulta más habitual en la bibliografía utilizada, sino que alude con mayor precisión que “espacio del discurso” (Chatman) y “espacio textual” (Gardies) al tratamiento concreto presentado por la obra del espacio profílmico, llevado a cabo mediante los recursos del

propio medio fílmico<sup>8</sup>. Cada uno de estos espacios integra diferentes parámetros susceptibles de análisis, si bien los relacionados con el espacio fílmico no serán atendidos en este texto, dado que no implican cuestiones de tipo geográfico.

El espacio profílmico y el espacio diegético no solo integran fenómenos geográficos, sino que además comparten los mismos parámetros, dado que en ambos casos el espacio se organiza del mismo modo, si bien en un caso en el mundo real (profílmico), y en el otro en el universo de la ficción (diegético). Respecto a los parámetros de ambos espacios, proponemos el uso del término *lugar* para hacer referencia a la localización donde se rueda (lugar profílmico) o donde transcurre la ficción (lugar diegético), susceptible de ser identificada mediante coordenadas geográficas. A su vez, proponemos el uso del término *topologías* para dar cuenta de las relaciones espaciales (cerca/lejos, contiguo/separado, arriba/abajo) que se establecen entre diferentes lugares, un concepto heredado de Gardies y Neira, si bien se ha escogido este término frente al de “espacio narrativo” (Gardies), “espacio dramático” (Neira) y “espacio topográfico” (Gardies), por su mayor concreción. Finalmente, cada lugar contiene a su vez, cinematográficamente hablando, un *espacio físico* y un *espacio gestual*. Por espacio físico entendemos las características materiales de dicho lugar, es decir, sus dimensiones, los elementos naturales y artificiales que lo componen, etc. Consideramos que el término espacio físico resulta más neutro que otros empleados por los autores mencionados, como “espacio arquitectónico” (Rohmer) o “espacio escenográfico” (Bordwell, Neira); además, evita asociaciones con otras artes como la arquitectura y el teatro, y facilita su concepción como un parámetro compartido por el espacio diegético y el espacio profílmico. Por espacio gestual entendemos, siguiendo a Neira, la organización en dicho espacio físico de los elementos que intervienen en el drama, principalmente los actores y el atrezzo. Así, a modo de resumen, proponemos que todo espacio profílmico o diegético se caracteriza por implicar un lugar, un espacio físico, un espacio gestual, y unas relaciones topológicas con el resto de espacios, siendo la topología de la obra el conjunto total de relaciones topológicas entre los diferentes espacios que intervienen en su producción (profílmicos) o historia (diegéticos).

8 Este espacio fílmico se puede dividir, en un segundo nivel, en otros parámetros, que integran diferentes propuestas de los autores, susceptibles de ser agrupadas principalmente en dos categorías: aquellas que hacen referencia al espacio del plano, como los conceptos de “espacio plástico” (Martin), “espacio pictórico” (Rohmer), “espacio gráfico” y “espacio en los planos” (Bordwell), “espacio del cuadro” (Gardies), “espacio en campo” y “espacio fuera de campo” (Burch); y aquellas que hacen referencia al espacio del montaje, como “espacio del montaje” (Bordwell), “espacio fílmico” (Rohmer), “espacio virtual” (Martin), “espacio del texto” (Gardies).

En el próximo apartado se analizarán, precisamente, las posibles relaciones entre los parámetros del espacio diegético y el espacio profílmico, y las consecuencias que se derivan tanto desde el punto de vista de la producción fílmica como de los imaginarios geográficos creados o moldeados por el cine de ficción.

### ***Los lugares profílmicos y los lugares diegéticos***

En este apartado se profundizará en las características propias de los lugares profílmicos (primer apartado) y de los lugares diegéticos (segundo apartado). En el primer caso se atenderá a las ventajas y desventajas que supone para el director la elección de rodar, bien en estudio, bien en exteriores. Respecto a los lugares diegéticos se indicarán los diferentes tipos de situación identificables. Finalmente, en el último apartado, partiendo de la anterior propuesta terminológica, y atendiendo a los parámetros del espacio cinematográfico vinculados con la geografía, se procederá a desarrollar una tipología de relaciones posibles entre ambos tipos de lugares, reflexionando en cada caso particular sobre las posibles implicaciones que dichas relaciones tengan sobre el proceso de producción del filme (por ejemplo, la decisión de rodar en un territorio u otro), y sobre la difusión de imaginarios geográficos en el espectador (a los que la película apela y sobre los que actúa)<sup>9</sup>.

### ***El lugar profílmico: en estudio o “en localización”***

El rodaje en estudio implica la construcción del espacio profílmico en unas instalaciones especializadas, donde es materializado en forma de decorado para su posterior filmación. Por su parte, el rodaje fuera de estudio -“en localización”, adoptando la terminología anglosajona- implica un proceso de búsqueda de un lugar profílmico no especializado cuyas características espaciales se adecuen a las del espacio diegético perseguido. En este sentido, el rodaje en estudio se realiza en interiores o exteriores acondicionados en exclusiva para funcionar como espacios profílmicos, mientras que el rodaje en localización se realiza en lugares reales.

Cabe señalar que, si ambos procesos implican la búsqueda de un lugar adecuado para acometer la filmación -un estudio concreto, o un lugar real concreto-, en el rodaje en estudio esta adecuación se mide esencialmente en función de factores no espaciales (el precio de alquiler, las infraestructuras, los equipos técnicos, la accesibilidad geográfica, los decorados y materiales a disposición, u otros factores determi-

9 Una aportación reciente sobre algunas cuestiones relacionadas con el tratamiento que el cine hace de los espacios geográficos, aplicado a las ciudades, se encuentra en García Gómez y Pavés (2014).

nantes), mientras que en el rodaje en localización esta adecuación se establece en función de factores espaciales: el parecido, o la identidad, entre el espacio profílmico encontrado y el espacio diegético perseguido.

Cada una de las dos opciones ofrece ciertas ventajas y desventajas frente a la otra, que se evidencian en distintas fases del proceso productivo: (i) la gestión de permisos; (ii) el control del rodaje; (iii) la organización de la producción; (iv) la creatividad en la concepción del espacio diegético; (v) la inversión de tiempo y dinero en la creación del espacio profílmico; y (vi) la búsqueda de “naturalidad” del espacio diegético resultante. En este sentido, cabe señalar que los rodajes en estudios resultan más ventajosos en los cuatro primeros procesos, mientras que los rodajes en localización lo son en los últimos dos.

Así, frente al rodaje en localizaciones reales, el trabajo en estudio resulta ventajoso desde el punto de vista administrativo, dado que, una vez hechas las gestiones pertinentes, no exige la obtención de permisos de rodaje, de complicada (y en ocasiones imposible) tramitación en muchas ocasiones. El rodaje en estudio también facilita un mayor control del espacio de trabajo, soslayando problemas que sí aparecen en el rodaje en localización, como es el tráfico rodado y el movimiento de personas en las calles objeto de filmación, las condiciones meteorológicas y climatológicas, o la necesidad de custodiar materiales y equipos. Además, frente a la dispersión de la producción que tiene lugar cuando se trabaja en localizaciones reales, el rodaje en estudio simplifica la organización del trabajo al estructurarlo alrededor de un nodo central, el propio estudio, facilitando el alojamiento y la manutención de artistas y técnicos, y los desplazamientos del equipo humano y del instrumental (maquinaria, cámaras y equipos de sonido, etc.). Finalmente, el rodaje en estudio ofrece una gran libertad creativa a los cineastas, resultando más sencilla la manipulación de las dimensiones, características materiales y plásticas, iluminación, etc. del espacio profílmico, así como su alteración drástica (explosiones de edificios, alteraciones por desastres naturales, etc.), difíciles de acometer -o incluso imposibles- en los rodajes en localización.

En contraposición a estas ventajas, el rodaje en estudio presenta dos desventajas relevantes respecto al rodaje en localización. En primer lugar, desde el punto de vista de la inversión, el propio alquiler del espacio supone un gasto significativo, a lo que se debe sumar el considerable coste monetario y temporal que puede significar la construcción de decorados en él. En este sentido, debe hacerse notar que la construcción en estudio puede adoptar una escala idéntica o menor



a la real, con los correspondientes ahorros en costes. Otra desventaja significativa del rodaje en estudio se relaciona con la potencial pérdida de naturalidad del espacio diegético, especialmente en el caso de los exteriores. Se trata de un efecto fácilmente distinguible en películas de producción temprana, y en el que participa no sólo el grado de realismo de los decorados<sup>10</sup>, sino también el modo en que éstos son “habitados” (por ejemplo, mediante la capacidad de incorporar en ellos de forma veraz flujos y actividades humanas) y “ambientados” (por ejemplo, el sonido ambiente y la “visibilidad” de determinados fenómenos meteorológicos, como la lluvia o el viento).

### **El lugar diegético: imaginado o real**

El lugar diegético puede ser, en función de su relación con el mundo conocido, un lugar imaginado (de imposible localización, por su condición extraterrestre, onírica, abstracta, etc.) o un lugar real (localizable con diferente grado de concreción).

Denominamos lugares imaginados a aquellos lugares diegéticos que representan lugares inexistentes en el mundo real, o desconocidos o inexplorados hasta ahora. Los casos más habituales en relación con esta categoría son: (i) mundos reales fuera del alcance del ser humano, como es el caso de películas que transcurren en otros planetas (*Interstellar*, Christopher Nolan, 2014), o en el interior del propio planeta Tierra (*Journey to center of the Earth*, Henry Levin, 1959); (ii) mundos reales vinculados con nuestro planeta, pero inexistentes, al referirse bien a un pasado imaginado, o bien a escenarios futuros, generalmente distópicos (*The Planet of the Apes*, Franklin, J. Schaffner, 1968); (iii) mundos fantásticos, al tratarse de planetas o lugares terrestres inventados (*Dune*, David Lynch, 1984; *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001); (iv) mundos psicológicos, que recrean los espacios mentales de un personaje que sueña, alucina o imagina (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945; *Inception*, Christopher Nolan, 2010); (v) mundos abstractos, explícitamente desnaturalizados siguiendo determinados propósitos estéticos o retóricos (*Dogville*, Lars Von Trier, 2003)<sup>11</sup>.

10 La “construcción de lugares” no ha sido ajena al paso del tiempo en dos aspectos. Primero, porque es evidente que las técnicas (decorados, maquetas, postproducción digital, etc.) han evolucionado considerablemente desde las utilizadas a principios del siglo XX en las películas de Georges Méliès *Le Voyage dans la Lune* (Georges Méliès, 1902) o *Le Voyage à travers l’Impossible* (George Méliès, 1904)- hasta la actualidad. Pero también porque la mirada del espectador ha evolucionado a lo largo de este siglo: ingenua y crédula en las primeras décadas del siglo XX, experimentada y perspicaz en la actualidad. Por otra parte, esta necesidad de recrear lugares exigió el desarrollo de equipos artísticos y técnicos que, mediante fórmulas diversas, recreaban y representaban espacios geográficos diversos, tanto naturales como artificiales. En ocasiones los objetivos de representación eran meritorios, aunque también abundan los ejemplos en sentido contrario. Es el caso de *The Petrified Forest* (Archie Mayo, 1936), película cuya historia transcurre en un bar de carretera en pleno desierto de Mohave, y que incluye escenas en las que se representa un entorno natural desértico mediante pinturas de factura no muy afortunada.

11 Película esta en la que el espacio geográfico adquiere una relevancia muy destacada en la trama pese a construirse como una simple delimitación de formas en estudio.

Al representar lugares imaginados, la película debe inventar unos escenarios que son empíricamente desconocidos para el ser humano, aunque algunos espectadores hayan tenido noticia previa de ellos, es decir tengan un conocimiento cultural de los mismos. El director podrá escoger entre rodar en estudio o en localización, con las ventajas y desventajas antes señaladas que cada elección conlleva. Dado que los lugares imaginados no hacen referencia a lugares reales, los procesos implicados en el rodaje, obviamente, no tienen consecuencias sobre los imaginarios geográficos del espectador.

Denominamos lugares reales a aquellos lugares diegéticos que representan lugares existentes en el mundo real. En este caso el espectador es consciente de que no se trata de un lugar imaginado, y la información ofrecida por la narración, sea explícita (mediante carteles, diálogos, señales, mapas, etc.) o implícita (mediante inferencias geográficas y deducciones a partir de los desplazamientos de los personajes), llega a concretar -en diferente grado de precisión- su localización. Por tanto, la concreción resulta una cuestión de grado, dado que la narración puede situar geográficamente la historia haciendo referencia a diferentes escalas espaciales (por ejemplo: ciudad española - Madrid - plaza de Callao).

Debe advertirse que, si bien la concreción espacial en entornos urbanos puede ser modulada de forma relativamente sencilla, mediante la presentación en pantalla de hitos arquitectónicos o topónimos (letreros de calles, etc.), resulta más complicado hacerlo en entornos naturales, por la dificultad existente para que el espectador sepa o pueda reconocer elementos o componentes geográficos concretos (por ejemplo: los Alpes - monte Cervino). Por otro lado, desde el punto de vista de la identidad (e identificación), existe un salto significativo entre aquellos espacios genéricos en los que priman sus cualidades (extensibles a otros lugares que reúnan las mismas condiciones), y los espacios muy concretos, definidos ya no solo por sus cualidades, sino también por determinadas formas y diseños. Por ejemplo *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) transcurre en una ciudad de provincias del interior de España, y la película muestra con claridad algunos aspectos comunes a ellas (tipo de plano, disposición de los inmuebles, comportamiento de la sociedad), pero nunca llega a concretarse a qué ciudad se refiere, una generalización indicada ya desde su locución introductoria:

Ve. Está amaneciendo. El último murciélago termina su ronda y lejos pita alegremente el primer tren de la mañana. Aquí abajo está la ciudad. Una pequeña ciudad de pro-

vincias, una ciudad cualquiera, en cualquier provincia, de cualquier país. La historia que está a punto de comenzar no tiene unas coordenadas geográficas precisas: El color del pelo o las formas de las casas, los anuncios en las paredes o una manera determinada de sonreír y hablar no debe ser forzosamente una bandera concreta para envolver a estos hombres y mujeres que van a empezar a vivir delante de nosotros.

Los lugares diegéticos reales, en tanto que hacen referencia a lugares existentes en la realidad del espectador, mantienen una importante relación con los imaginarios geográficos de éste. Se trata de una relación doble, marcada por los conceptos de *verosimilitud* y *fidelidad*, que se preocupan por el *parecido* o nivel de *analogía* entre las características del espacio físico diegético y las del espacio físico real al que se hace referencia, si bien de modo diferente.

Por verosimilitud nos referimos a la credibilidad del relato ante el espectador, es decir, a la capacidad del relato de proporcionar una impresión de verdad. Desde el punto de vista de la verosimilitud, el espectador no cuestiona directamente el parecido del espacio físico diegético respecto al espacio físico real, sino respecto a los imaginarios geográficos que maneja mentalmente, imaginarios contruidos a partir de la experiencia directa y de materiales mediáticos. La verosimilitud es, en este sentido, una cuestión de expectativa. El espectador espera de un relato que transcurre en Siberia encontrar un paisaje similar a lo que imagina debe ser la estepa siberiana, probablemente concebida mentalmente como un espacio ligeramente montañoso, posiblemente boscoso, pero sobre todo nevado y muy frío. En el momento en que la narración fílmica le provea de estos elementos semánticos, y omita otros que puedan contradecir su imagen mental de Siberia, el espectador encontrará verosímil el paisaje presentado. Según esta argumentación resulta claro que, desde el punto de vista de la verosimilitud, el espectador será mucho más exigente con los espacios más conocidos que con los más desconocidos.

La fidelidad, por otro lado, depende del parecido contrastable entre el espacio diegético y el espacio real, sin mediación de los imaginarios geográficos. De este modo, la fidelidad de un espacio diegético dependerá de su correspondencia con el espacio real al que hace referencia, y no a la imagen o a las expectativas que el espectador tiene de ellos. Mientras la verosimilitud se centra en la credibilidad del relato, la fidelidad se interesa por la correspondencia de las características espaciales con la realidad, lo que dota al proceso de

una vocación epistemológica, participando en la creación y difusión de imaginarios geográficos apropiados. De modo que, en una película que transcurre en la estepa siberiana, el espacio profílmico más fiel sería la propia estepa siberiana, seguida de otros espacios con características topográficas, climatológicas, ecológicas y culturales lo más similares posibles. A mayor fidelidad geográfica de la imagen fílmica, mayor valor desde el punto de vista de la formación de imaginarios geográficos<sup>12</sup>.

Cuestiones como la verosimilitud y la fidelidad tienen fuertes implicaciones en el proceso de producción de la película, así como en la difusión de imaginarios geográficos a través de ella. De la verosimilitud dependerá, en primer lugar, la elección de los lugares de rodaje, determinando los procesos por los que se escogen, modifican y crean espacios profílmicos, dada la necesidad de que estos presenten una determinada credibilidad, es decir, una verosimilitud respecto a los espacios reales a los que hacen referencia. Será por lo tanto una variable destacable a la hora de decidir rodar en estudio o en espacios naturales, así como en los procesos de localización y deslocalización cinematográfica. En segundo lugar, la fidelidad geográfica marca el valor epistemológico de la imagen desde el punto de vista geográfico<sup>13</sup>. Cabe señalar que existe un límite a estas posibilidades epistemológicas, marcado por la capacidad del espectador de retener información geográfica a partir de un discurso que la presenta de forma implícita (sin discursos cualificados que lo acompañen) e indirecta (como fondo de unos acontecimientos que acaparan la mayor parte de su atención). Y que en ocasiones las películas atentan contra este valor epistemológico, incurriendo en casos de *estereotipación* (esquematisando las características geográficas de un espacio, y reduciendo, por lo tanto, la riqueza de los detalles) o de *aberración* (presentándose errores geográficos destacables, e incluso alterando las características del espacio geográfico presentado). Si bien inapreciables generalmente para el espectador, tanto la estereotipación como la aberración resultan chocantes para el que dispone de mayores conocimientos geográficos, poniendo en cuestión la verosimilitud del relato. Finalmente, cabe señalar que el grado de concreción del lugar real por parte de la narra-

12 Para entender mejor las diferencia entre verosimilitud y fidelidad (y sus implicaciones), imagínese una escena donde la película indica que la diégesis tiene lugar en Londres, situando por lo tanto al espectador. Imagínese ahora que los productores han rodado la escena dos veces, una en un rincón de Gibraltar con características arquitectónicas típicamente británicas, incluyendo una clásica cabina telefónica roja; y otra en un barrio moderno de Londres, incluyendo una cabina negra nueva. La primera escena probablemente resulte más verosímil desde un punto de vista geográfico para el espectador medio, puesto que incluye elementos semánticos que están a la altura de sus expectativas sobre aquello a lo que debe *parecerse* Londres (su imagen mental de la ciudad), mientras que la segunda es más fiel a la realidad por el simple hecho de *ser* Londres, lo que puede contribuir a fomentar en el espectador unos imaginarios geográficos más precisos, al incorporar esta "nueva" imagen de la ciudad.

13 Entran en juego aquí, obviamente, los discursos paratextuales indicadores de la fidelidad de la representación (créditos finales indicando que se ha rodado *in situ*, discursos promocionales, *making off*, audio-comentarios, etc.).

ción afectará a las exigencias de verosimilitud por parte del espectador, y a las consecuencias para los imaginarios geográficos desde el punto de vista de la fidelidad.

### **Las relaciones entre lugares profílmicos y diegéticos**

La elección de un espacio profílmico y la obtención del espacio diegético (a partir del primero, y a través del espacio fílmico, que media entre ambos) se puede llevar a cabo siguiendo diferentes procesos, categorizables en función de las relaciones de identidad entre el lugar profílmico y el lugar diegético en cuestión.

En los casos en los que el lugar diegético es un lugar imaginado, dado que no existe un referente real concreto, el equipo de producción podrá elegir entre crear el espacio en un estudio, o adaptar un espacio real a las exigencias del guión. La elección entre rodaje en estudio o en localización dependerá esencialmente de las ventajas y desventajas ya indicadas, teniendo en cuenta que la ausencia de un referente real ofrece una gran libertad a la hora de concebir el espacio que se quiera crear o buscar. Cabe precisar que el componente paisajístico, al ser precisamente una característica integral de los géneros populares donde los lugares imaginados proliferan (ciencia ficción y fantasía), resulta un valor añadido, incluso determinante, a la hora de plantearse la elección de la localización. De modo que, en muchas ocasiones, la opción por uno u otro lugar para efectuar el rodaje dependerá del exotismo, la magnificencia o la belleza del paisaje. Esto explica que en ocasiones se hayan usado fastuosos interiores reales para representar arquitecturas fantásticas, como ocurre con el Palacio de Caserta (en la Campania italiana), empleado en *Star Wars Episode I: The Phantom Menace* (Georges Lucas, 1999) y *Star Wars. Episode II: Attack of the Clones* (Georges Lucas, 2002) para encarnar el Palacio de Theed, en la imaginada ciudad de Naboo<sup>14</sup>. O que el equipo de producción de *Clash of the Titans* (Desmond Davis, 1981) decidiera trabajar en el Torcal de Antequera (Málaga) para una de sus escenas, aprovechando las formas insólitas de su roquedo, y el equipo de *Clash of the Titans* (Louis Leterrier, 2010) llevara a cabo el rodaje en las Islas Canarias, concretamente en los singulares e impresionantes espacios naturales de los parques nacionales de Garajonay, Timanfaya y El Teide.

En aquellas situaciones en las que el lugar diegético se corresponde con un lugar real encontramos tres tipos de relaciones, que constituyen procedimientos técnicos del equipo de producción de la película,

14 Por su grandiosidad, el Palacio de Caserta también ha servido para representar las dependencias de El Vaticano, en Roma, en películas como *The Da Vinci Code* (Ron Howard, 2006) o *Angels and Demons* (Ron Howard, 2009).

y que identificamos con los términos de “relación de coincidencia”, “suplantación” y “reproducción”.

### **Relación de coincidencia**

Se trata de aquellos casos en los que el lugar profílmico y el diegético son los mismos; es decir, el rodaje se lleva a cabo en el lugar auténtico donde transcurre la historia. Pero la coincidencia raramente es perfecta ya que, a menudo, por exigencias del guión, se llevan a cabo intervenciones que alteran la “pureza” del espacio geográfico de referencia. Resulta habitual que se introduzcan, sustituyan, alteren o eliminen elementos existentes en el espacio real, sea mediante modificaciones realizadas directamente sobre el espacio de rodaje (profílmico), o mediante alteraciones realizadas en el proceso de postproducción (efectos digitales). Estas modificaciones, generalmente, se llevan a cabo por exigencias relacionadas con la ambientación histórica, sea por fidelidad al pasado (*La conjura del Escorial*, Antonio del Real, 2008) o imaginación de un posible futuro (*I robot*, Alex Proyas, 2004); o por consideraciones narrativas, vinculadas al propio proceso comunicativo de la narración, llevándose a cabo con el fin de facilitar la orientación espacial del espectador (*The Cold Light of Day*, Mabrouk El Mechri, 2012).

Aunque pudiera parecer evidente que la solución más adecuada con el objeto de evitar posibles errores consistiría en filmar una película en el mismo lugar donde transcurre la historia que cuenta, lo cierto es que estas situaciones son cada vez más excepcionales, dados los altos costes económicos y administrativos (o, directamente, las barreras insoslayables) que supone en muchas ocasiones poner en práctica esta estrategia. En la actualidad, el proceso de autenticación generalmente tiene lugar en películas donde la historia transcurre en lugares reales con una asentada infraestructura cinematográfica, principalmente centros urbanos como Los Ángeles, Nueva York, Londres, Madrid, París, etc. Por otro lado, en los casos donde el rodaje se realiza en espacios más distantes de los centros de producción, la estrategia generalmente obedece a un prurito de veracidad por parte de algunos directores. Así, la película *The Last Emperor* (Bernardo Bertolucci, 1987) fue reiteradamente publicitada como el único film contemporáneo que permitía al espectador occidental visitar la ciudad prohibida de Beijing. Aunque hay varias décadas de separación entre una y otra, resulta inevitable la comparación con *55 Days in Peking* (Nicholas Ray, 1963), filmada en un set artificial levantado en las afueras de Madrid, en la localidad de Las Matas. De modo que la relación de coincidencia, en muchas ocasiones, se asienta sobre una estimulación de la curiosidad del espectador, que de esta manera se asoma a lu-

gares o emplazamientos hasta entonces vedados a visitas turísticas, ya sea una ciudad prohibida, la residencia de los jefes de estado o las estancias del Papa en Roma.



Figura 3. Fotograma de *Der Himmel über Berlin* (Win Wenders, 1987), largometraje rodado en la ciudad de Berlín dos años antes de la caída del Muro. En esta imagen tanto el lugar diagético como el lugar profilmico, correspondientes a la Potsdamer Platz, mantienen relaciones de coincidencia. Dado que se trata de un espacio urbano muy alterado en las dos últimas décadas, la película tiene además un especial valor testimonial.

Desde el punto de vista de los imaginarios geográficos, la relación de coincidencia generalmente asegura la verosimilitud, y ofrece imágenes fieles a la realidad, y por lo tanto epistemológicamente valiosas. Así, en *Der Himmel über Berlin* (Win Wenders, 1987), el protagonismo de la ciudad de Berlín convierte la película en un muestrario de imágenes auténticas, de especial interés además por ser previas a los cambios urbanos que muy poco después se darían sobre la ciudad, con motivo de la caída del Muro (figura 3). Obviamente, en los casos en que el espacio auténtico es modificado, las alteraciones introducidas pueden producir significativas distorsiones en los imaginarios geográficos de los espectadores que no conocen el lugar, y perturbar la verosimilitud de aquellas que sí lo conocen.

### **Suplantación**

Denominamos *suplantación* a aquellos casos en los que se utiliza un lugar profilmico real, pero que no coincide con el lugar real al que la diégesis hace referencia. Se trata de una operación extendida, por razones obvias. Cabe añadir que, muy habitualmente, el espacio profilmico escogido se modifica para que la suplantación sea más efectiva.

Las suplantaciones ofrecen importantes ventajas de cara a la producción fílmica, dado que permite situar la filmación en espacios donde el proceso de rodaje resulte menos costoso administrativa, económica y laboralmente. Posibilita, por ejemplo, el rodaje en entornos con mejores condiciones climatológicas que el lugar real al que se hace referencia en la diégesis, como ocurre en *The Thing* (John Carpenter, 1982), que transcurre teóricamente en la Antártida, pero fue rodada en el Tongass National Forest (Alaska) y en British Columbia (Canadá). O lugares que disponen de infraestructuras cinematográficas más adecuadas, como ocurre en *Troy* (Wolfgang Petersen, 2004) que, a pesar de transcurrir en Asia Menor, fue rodada en Malta y México. Por estos motivos en *The Cutthroat Island* (Renny Harlin, 1995) se utilizó La Valeta (Malta) para representar un enclave del Caribe como Port Royal (Jamaica) (figura 4).



Figura 4. Fotograma de *The Cutthroat Island* (Renny Harlin, 1995) en el que se establece una relación de suplantación entre Port Royal (Jamaica) -lugar diegético- y La Valeta (Malta) -lugar profílmico-. Como se observa en la imagen, el empleo de un rótulo sobreimpuesto intensifica el engaño geográfico.

A veces la suplantación permite rodar en lugares que, paradójicamente, evocan mejor un espacio real del pasado que el propio lugar real en el presente, como ocurre en *Cold Mountain* (Anthony Minghella, 2003), que transcurre en Carolina del Norte, en el siglo XIX, pero debido a las transformaciones recientes de ese entorno hizo que el rodaje se trasladara a espacios de Rumanía con características parecidas hoy en día a las de un paisaje preindustrial (Lukinbeal, 2006); o en *The Last Samurai* (Edward Zwick, 2003), que transcurre en Japón, pero fue rodada en Nueva Zelanda, por la abundancia de entornos sin escenarios sustancialmente transformados por la acción humana. La suplantación permite soslayar impedimentos políticos o religiosos para el rodaje en determinados lugares reales, como ocurre en *Seven Years in Tibet* (Jean-Jacques Annaud, 1997), rodada en los Andes argentinos dadas las presiones del gobierno chino para que se impidiera la filmación en el Tibet; en *Thirteen Days* (Roger Donaldson, 2000), donde las



escenas aéreas se tomaron sobre Filipinas, por la imposibilidad de hacerlo en Cuba; en *Water* (Deepa Metha, 2006), rodada inicialmente en Benarés, pero donde las protestas de los fundamentalistas obligaron a finalizar el rodaje en Sri Lanka; o *The House of the Spirits* (Bille August, 1993), que si bien transcurre en Chile, se rodó en Portugal, evitando así los posibles problemas que la narración pudiera ocasionar, teniendo en cuenta la proximidad del rodaje al momento final de la dictadura de Augusto Pinochet.

Desde un punto de vista estrictamente económico, la suplantación permite el rodaje en lugares cercanos a los estudios y oficinas centrales de las productoras, lo que llevó a que una película como *The Departed* (Martin Scorsese, 2006), cuya historia transcurre en Boston, se rodara en New York. O en lugares cercanos a donde se rueda el grueso de la película, como ocurre en *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995), cuya acción se desarrolla casi por completo en Madrid, motivando que las escenas que transcurren en México fueran también rodadas en la capital española, trayendo actores mexicanos y recreando calles de dicho país. También se explica por estos motivos la reutilización de decorados o escenarios previos, como en *Life of Brian* (Monty Python, 1979), rodada en Túnez a pesar de transcurrir en Judea, para aprovechar los escenarios de la película *Jesus of Nazareth* (Franco Zeffirelli, 1977). Finalmente, y como una de las ventajas más importantes y determinantes de la suplantación, se busca el rodaje en lugares donde los costes de la producción se reduzcan drásticamente, principalmente por la disminución de los salarios de técnicos, figurantes y otros empleados implicados en la producción, y de los precios de las infraestructuras y materiales. Se trata, en esencia, del factor más importante detrás del fenómeno de la *runaway production*, y que explica, por ejemplo, los numerosos rodajes de grandes superproducciones llevados a cabo en territorio español desde finales de la década de los cincuenta del pasado siglo hasta mediados de los setenta, con títulos como *Alexander the Great* (Robert Rossen, 1956), *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), *King of Kings* (Nicholas Ray, 1961) o *The Fall of the Roman Empire* (Anthony Mann, 1964).

Desde el punto de vista de los imaginarios geográficos, dado que muy a menudo el observador es incapaz de detectar el engaño, este tipo de práctica puede dar lugar a importantes alteraciones en los imaginarios espaciales colectivos. En los casos más extremos, asistimos a auténticas aberraciones en las que se pervierte completamente la relación entre el espacio mostrado y el espacio real, como es el caso de *Never Say Never Again* (Irvin Kershner, 1983), donde James Bond

viaja a Palmyra, una antigua ciudad del interior de Siria, pero el lugar es suplantado en la película por la Alcazaba de Almería, mostrándose, entre otras incorrecciones, la costa almeriense.

Si bien no es una práctica habitual, por sus obvios costes adicionales, en ocasiones se utiliza más de un lugar profílmico para constituir un lugar diegético, mediante una operación de “geografía creativa” a través del montaje, siguiendo la terminología de Lev Kuleshov. En este sentido, denominaremos *fusión* a aquellos casos en los que se han unificado dos o más espacios profílmicos distintos para crear un mismo espacio diegético<sup>15</sup>. Así, por ejemplo, en una escena de *You Only Live Twice* (Lewis Gilbert, 1967), si bien el espacio diegético corresponde a una isla china, se muestran alternativamente imágenes rodadas en Japón y en la Cordillera Penibética, donde el equipo de producción acudiría al prohibirse el rodaje de determinadas escenas aéreas sobre el Parque Nacional Yaku, en Japón. En *Once Upon a Time in the West* (Sergio Leone, 1968), aunque el rodaje se llevó a cabo en España, una de sus escenas fusiona imágenes de La Calahorra (Granada) con otras de Monument Valley (Arizona), donde bien podría ocurrir la historia, consiguiendo el director así dotar de cierta autenticidad a los espacios suplantados y, a la vez, homenajear a John Ford que rodó alguno de sus títulos más emblemáticos en este último lugar.

### **Reproducción**

Denominaremos *reproducción* a aquellos casos en los que un lugar diegético -que hace referencia a un lugar real concreto- es recreado en estudio. Teniendo en cuenta las ventajas de construir el espacio diegético en estudio, los motivos por los que se opta por reproducir un lugar diegético concreto responden a varias cuestiones. Desde un punto de vista administrativo, la reproducción permite mostrar espacios que, por razones evidentes de privacidad, seguridad, etc., no pueden ser ocupados por los equipos de rodaje. Es el caso de películas como *The American President* (Rob Reiner, 1995), donde la necesidad de rodar en el interior de un espacio restringido como la Casa Blanca obligó al equipo de producción a recrearla en estudio. Desde el punto de vista del control del proceso de rodaje, la reproducción solventa algunos inconvenientes asociados a la filmación en exteriores. Así, en *Las 13 rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), donde hay varias escenas en las que los protagonistas pasean por los alrededores de la glorieta de Cibeles, la productora tuvo que reproducir en estudio esta glorieta -incluyendo la emblemática fuente de La Cibeles- ante la imposibilidad de paralizar de forma continuada la actividad habitual en ese entorno.

15 *Chimes at Midnight* (Orson Welles, 1954) resulta un ejemplo paradigmático de fusión continua de espacios.

Por motivos similares, en *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995) se reprodujo en estudio la fachada del edificio Capitol y su anuncio luminoso de Scheweppes en la céntrica plaza de Callao, facilitando así la operatividad y evitando riesgos en el rodaje de esta escena (figura 5)<sup>16</sup>. Finalmente, desde el punto de vista de la libertad creativa respecto al espacio, la reproducción permite intervenir en él de una forma que sería imposible de otros modos, con el caso extremo de aquellas situaciones que exigen la destrucción del lugar mostrado en la historia (habitual en películas de desastres naturales y bélicas). Así ocurre en *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979), película que reconstruye el asesinato del almirante Carrero Blanco en la calle Claudio Coello de Madrid mediante la utilización de un explosivo que destruyó gran parte de la calzada y las fachadas de los edificios adyacentes.



Figura 5. Fotograma de *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995) en la que se ha reproducido en estudio la fachada de las últimas plantas del edificio Capitol, facilitando el rodaje de una de las escenas más destacadas de la película.

Respecto a las consecuencias para los imaginarios geográficos, la reproducción en estudio provoca un efecto de estereotipación del espacio. Esto es así porque, ante la posibilidad -necesidad- de crear el espacio desde cero, y el deseo de que la narración resulte lo más efectiva posible, generalmente se tiende a que la reproducción enfatice los elementos más reconocibles (típicos, estereotípicos) del lugar, lo que facilita su aprehensión por parte del espectador, aunque sea a costa de reducir significativamente sus detalles y cualidades reales.

<sup>16</sup> Otro ejemplo singular es *The Savage Innocents* (Nicholas Ray, 1960), con escenas del océano Ártico (mostrando, además de hielo, fauna de leones marinos) recreado en los estudios Pinewood de Londres.

### **Topologías profílmicas y diegéticas**

En este epígrafe se detallarán las relaciones entre la topología profílmica y la topología diegética. Teniendo en cuenta que los lugares profílmicos mantienen en la realidad determinadas relaciones topológicas entre sí, en este apartado nos interesa analizar el modo en que estas relaciones son respetadas o rearticuladas por la películas en forma de lugares diegéticos con sus propias relaciones topológicas. Estas relaciones entre topologías condicionarán tanto el proceso de producción como, especialmente, los imaginarios geográficos.

### **Consideraciones para la producción**

Cuando se rueda fuera de estudio es importante destacar que la distancia entre los diferentes lugares profílmicos utilizados conlleva serias consecuencias para la producción. Resulta evidente que una mayor concentración de lugares profílmicos respecto a los reales que la diégesis representa, lo que denominaremos *topología profílmica concentrada*, reduce los costes administrativos y organizativos y, por lo tanto, económicos de la producción. Dadas las relaciones entre ambos tipos de lugares descritas en el apartado 3.3., se trata de una situación que sólo puede ocurrir en aquellos casos en los que se opta por suplantaciones.

Los numerosos rodajes de producciones anglosajonas llevados a cabo en España proporcionan varios ejemplos. Así, para rodar las hazañas del general estadounidense George Patton durante la Segunda Guerra Mundial, España ofrecía al equipo de producción de *Patton* (Franklin, J. Schaffner, 1970) una topología profílmica concentrada de espacios geográficos (en las provincias de Almería, Granada, Segovia y Navarra) susceptibles de representar, sin salir de las fronteras españolas (con todas las ventajas que ello supone para la producción), algunos de los puntos dispares por los que se desarrolló la contienda, como el norte de África (Kasserine, El Guettar y otros lugares de Túnez y Argelia), el sur de Italia (Palermo, Messina y otros espacios de Sicilia), Francia (Normandía) o Bélgica (las Ardenas). En el caso de *Indiana Jones and the Last Crusade* (Steven Spielberg, 1989), tercera entrega de la trilogía del famoso arqueólogo, el protagonista viaja en la diégesis a la frontera austro-alemana, a Grecia y al sur de Turquía, sin que el rodaje saliera en ningún momento del sureste español (provincias de Granada y Almería).

Por su parte, en películas cuyas historias transcurren en lugares imaginados (paisajes de fantasía o indeterminados), la topología profílmica concentrada también permite rodar en un territorio abarcable

historias que aparentan transcurrir en espacios dispares muy alejados entre sí. Por ejemplo, en *Conan the Barbarian* (John Milius, 1982), cuya narración muestra el desplazamiento de sus protagonistas por extensos y variados territorios, la heterogeneidad paisajística ofrecida por España permitió una importante alternancia paisajística, reforzando la sensación de las distancias geográficas recorridas.

Es por ello que la variedad paisajística de un territorio resulta un factor relevante para su elección como lugar de rodaje. Así lo entendieron en las primeras décadas del siglo XX los ejecutivos de Paramount Studios, llegando a confeccionar una cartografía ("Paramount Studio Location Map") con la finalidad de convencer a los potenciales inversores de la proximidad existente entre paisajes muy heterogéneos en el estado de California y, en consecuencia, la reducción de costes de filmar en este territorio y suplantar con facilidad y eficacia entornos reales situados a gran distancia y en puntos muy diversos del mundo (figura 6); las ventajas económicas se asociaban, así, a una potencialidad enorme a la hora de producir películas de temática narrativa muy variada<sup>17</sup>.

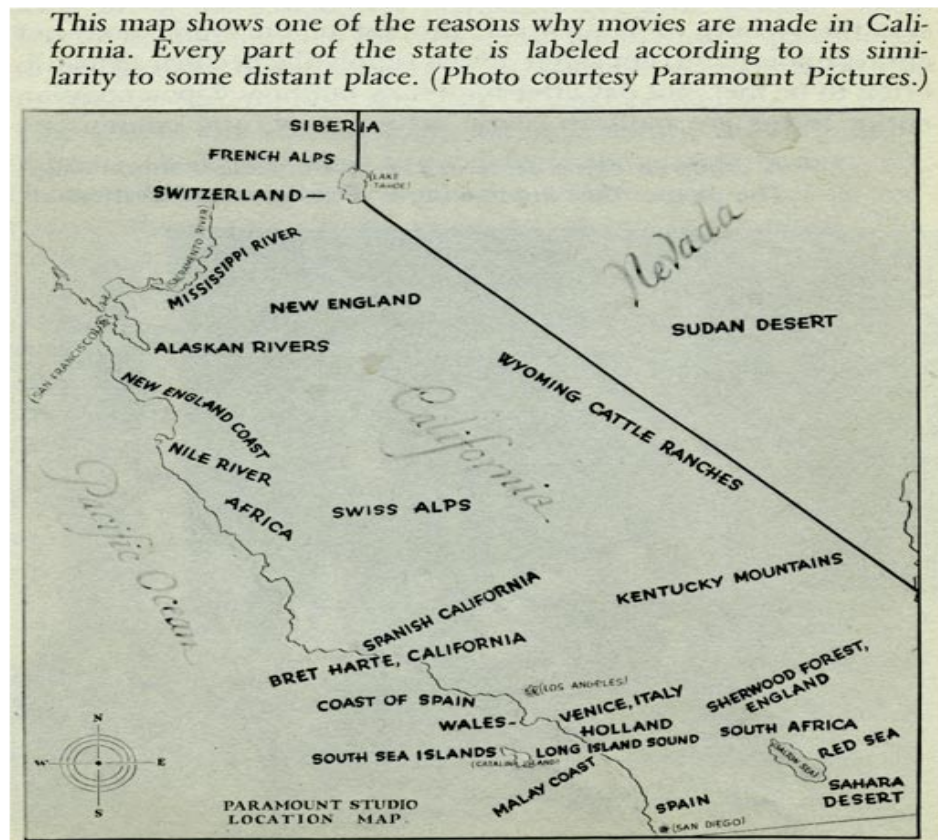


Figura 6. *Paramount Studio Location Map*. Este mapa muestra una de las razones por las que las películas se ruedan en California. Las diferentes partes del Estado se han etiquetado de acuerdo con su similitud a diferentes lugares del mundo (Balio, 1985).

17 Para Balio (1985) esta variedad de paisajes es una de las claves fundamentales que explicaron el desarrollo temprano y poderoso de la industria cinematográfica en California.

### **Relaciones de contigüidad en lugares diegéticos reales**

Por relaciones de contigüidad se entiende la conexión entre dos espacios que en la película se presentan como unidos, colindantes. La narración discurre de uno a otro mediante un único plano en movimiento (sin cortes, y manteniendo, por tanto, la continuidad) o mediante dos planos unidos mediante montaje (con cortes, pero indicando la continuidad de los espacios mediante recursos de montaje como el *raccord* y las relaciones campo/contracampo). En estos casos, la narración se desplaza de un espacio a otro manteniendo una continuidad temporal, de modo que el espectador interpreta que ambos espacios son explícitamente contiguos.

Generalmente la contigüidad existente entre lugares profílmicos es respetada a la hora de presentarla en pantalla -es decir, existe una continuidad espacial entre dos lugares mostrados- y son espacios colindantes tanto en la diégesis como en el espacio profílmico. La película *Russkiy kovcheg* ("El arca rusa", Aleksandr Sokurov, 2002) es un gran ejemplo, ya que la cámara se mueve por todo el Palacio de Invierno de San Petersburgo mediante un único plano secuencia que se prolonga durante todo el metraje del film. Curiosamente, mediante una precisa caracterización de unos actores organizados coreográficamente en el espacio, la continuidad espacial esconde fuertes saltos temporales, saltando la historia de un tiempo histórico a otro sin que se produzcan cortes en el plano.

En ocasiones, sin embargo, la película presenta como contiguos lugares que no lo son en la realidad; es decir, presenta como espacios colindantes en la diégesis dos espacios que realmente no lo son, sea porque se han unido directamente en lo profílmico, o porque se han solapado mediante el montaje. Dado que el resultado de la operación es la omisión en la diégesis de una porción de espacio existente en la realidad, esta operación se puede denominar *topología diegética acortada* o *elipsis espacial*. La consecuencia es que se crea un espacio geográfico nuevo, aunque no sea necesariamente apreciado como tal por el espectador.

Dos ejemplos ayudarán a entender esta argumentación. En una escena de *Down with Love* (Peyton Reed, 2003), pasamos por un simple corte de un plano donde observamos a la actriz Renné Zellweger saliendo de la Grand Central Terminal de Nueva York con la intención de coger un taxi, a otro inmediato en el que la vemos encaminarse hacia el edificio de Naciones Unidas, donde le espera el vehículo (figura 7). Naturalmente, esta elipsis espacial -sin alteración del tiempo diegético- implica que ambos hitos (la estación central y el edificio

de las Naciones Unidas) se encuentran uno frente al otro, cuando en realidad están a más de diez manzanas de distancia. Encontramos otro ejemplo en *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), cuando el actor Eduardo Noriega recorre en coche la calle Piamonte, una de las que conforman el barrio madrileño de Justicia, y al descender del vehículo en el siguiente plano se sitúa en plena Gran Vía, en la plaza de Callao (figura 8). Las implicaciones en la formación del imaginario, particularmente en el caso de las ciudades, son evidentes: la imagen cinematográfica de la urbe es una imagen sintética, reducida a hitos, aparentemente próximos, fácilmente reconocibles por el espectador y, naturalmente, sujetos a una posterior explotación comercial (ya sea el turismo puro o, más específicamente, el turismo cinematográfico).

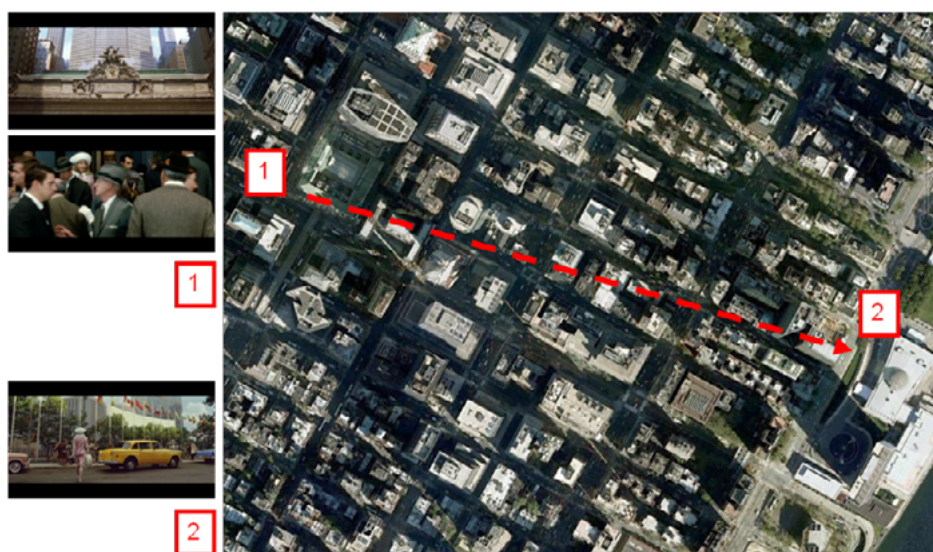


Figura 7. Topología diegética acortada o elipsis espacial en Manhattan, de la película *Down with Love* (Peyton Reed, 2003).

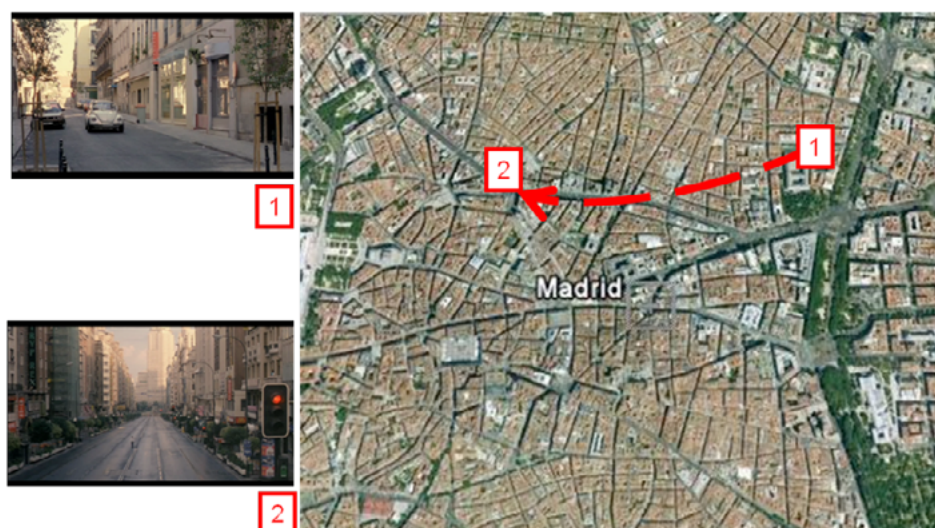


Figura 8. Topología diegética acortada o elipsis espacial en el centro de Madrid, de la película *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997).

Incluso existe algún caso en el que la fusión espacial se produce de forma diegética. En un momento de la película *Ararat* (Atom Egoyan, 2002), los protagonistas están involucrados en el rodaje de una película en el que, por motivos expresamente señalados como licencia poética, se “traslada” el Monte Ararat a un entorno diferente para que la emblemática montaña, que da título al film, pueda verse desde las viviendas de los protagonistas.

### ***Relaciones de distancia en lugares diegéticos reales***

Por relaciones de distancia nos referimos a la relación entre dos espacios que en la película se presentan separados, saltando la narración siempre de uno a otro mediante una elipsis espacio-temporal, quedando la distancia entre ambos puntos sugerida mediante diferentes pistas que la narración ofrece (diferencias entre las características físicas de uno y otro espacio, indicios del tiempo transcurrido entre una imagen y otra a partir de los cambios que experimentan los personajes -comportamiento, vestimenta, aspecto físico, etc.-, paso de la noche al día o viceversa, paso de las estaciones, etc.). La narración se desplaza de un espacio a otro indicando una discontinuidad temporal, de modo que el espectador debe hacerse una idea aproximada de la distancia que los separa a partir de las pistas ofrecidas por la narración.

Generalmente, la distancia sugerida entre un espacio diegético y otro es parecida a la que existe entre los dos espacios reales a los que hacen referencia. En estos casos, la obra tendrá un efecto positivo sobre los imaginarios geográficos, ya que no solo resultará verosímil para el espectador, sino que además servirá para establecer relaciones topológicas con valor geográfico. Un ejemplo de ello se puede encontrar en *The Way Back* (Peter Weir, 2010), donde un grupo de presos escapa de un gulag soviético, recorriendo a pie más de seis mil kilómetros a través de la estepa siberiana y mongola, el desierto del Gobi y el Himalaya, hasta llegar a la India, sugiriendo en cada caso la película unas distancias parecidas a las reales.

En ocasiones, sin embargo, la distancia sugerida entre los lugares diegéticos es considerablemente menor que la existente entre los espacios reales a los que hace referencia la diégesis. Dado que el resultado de la operación es la reducción en la diégesis de la distancia que separa ambos espacios en la realidad, esta operación se puede denominar *topología diegética abreviada* o *apócope espacial*. No se creará cinematográficamente un espacio nuevo, pero sí unas nuevas relaciones de distancia entre dos espacios, distorsionando los imaginarios geográficos del espectador. Esto ocurre con gran frecuencia en las películas de James Bond, donde la narración,



que sigue los periplos del agente secreto por medio mundo -y sus hitos, presentados como elementos espectaculares en sí mismos-, consigue sugerir unos desplazamientos espaciales en los que los lugares parecen estar mucho más cerca de lo que realmente están. De este modo, las películas del agente británico proponen un espacio topológico diegético acertado, típico de la experiencia geográfica globalizada.

A una escala menor, también ocurre en muchas películas que recorren los hitos o lugares reconocibles de una determinada región o ciudad, como en *The Cold Light of Day* (Mabrouk El Mechri, 2012). Consiste en una estrategia habitual, dado que la presentación de estos hitos funciona como placeres visuales añadidos a los de la narración, sea por su valor espectacular intrínseco, sea porque se establece un “juego de reconocimientos” gratificante para el espectador. De nuevo, esta estrategia tiene consecuencias para los imaginarios geográficos, distorsionando la imagen mental que se tiene de la distribución espacial de los hitos en la ciudad.

### **Conclusiones**

Si bien el análisis del cine de ficción desde una perspectiva geográfica ha sido una práctica poco habitual durante casi un siglo, en los últimos lustros se han ido desarrollando una serie de aproximaciones que lo abordan desde puntos de vista diversos (la importancia del paisaje en el cine, etc.) y que, en definitiva, vienen a demostrar la elevada capacidad que tiene este medio creativo para modelar y crear imaginarios geográficos colectivos.

El desarrollo de tecnologías accesibles como Internet y el DVD está favoreciendo una mayor capacidad de análisis, por lo que es seguro que en los próximos tiempos la producción investigadora que vincule cine y geografía vaya en aumento. En este sentido, teniendo en cuenta, por un lado, que las relaciones entre producciones cinematográficas y espacio geográfico son (y seguirán siendo) esenciales en un número relevante de películas; y, por otro, que existe (especialmente desde el campo de los estudios fílmicos) un volumen importante de aportaciones y reflexiones teóricas sobre esas vinculaciones, parece pertinente realizar un esfuerzo para clarificar y establecer un marco conceptual común que permita una línea analítica consensuada y de utilidad, tanto para los teóricos cinematográficos como para la comunidad investigadora de geógrafos. En efecto, desde principios del siglo XX hasta nuestros días han aparecido una serie de aportaciones que, más allá de sus méritos particulares, en un balance global denotan una cierta

confusión terminológica. Esto es así porque las relaciones entre espacio geográfico y espacio fílmico son diversas y complejas, tanto por los planteamientos artísticos que se persiguen en ciertas producciones como por la propia realidad del medio geográfico que acoge a los equipos de rodaje.

Por este motivo, tras una revisión conceptual de las aportaciones realizadas desde la comunicación audiovisual, se considera que, en primer lugar, debe diferenciarse entre las casuísticas propias del espacio profílmico y espacio diegético. En este sentido, en la forma en que estos dos tipos de espacios se relacionan, hemos identificado los procedimientos de “relación de coincidencia”, “suplantación” y “reproducción”. Además, se han abordado, mediante un análisis deconstructivo del proceso de creación cinematográfica, las relaciones entre topologías profílmica y diegética. Consideramos que estas cuestiones deben ser atendidas desde un planteamiento geográfico; tanto por las implicaciones en la dinamización territorial como por sus consecuencias sobre la forma en la que se muestran los espacios geográficos y su repercusión en los imaginarios colectivos.

A partir de los años noventa del pasado siglo se está implantando un modelo novedoso de creación cinematográfica, que tiene su reflejo en nuevas formas de trabajo, nuevas escuelas, nuevos directores, nuevos centros de producción (más allá del predominio del cine occidental y, más específicamente, estadounidense) y nuevas técnicas que están favoreciendo, por una parte, una mayor dispersión y diversidad de los lugares de filmación (sean próximos o no a estudios cinematográficos), pero también una forma de llevar a cabo la postproducción (especialmente en películas occidentales) que favorecen algunos mecanismos específicos de relación entre espacios profílmicos y espacios diegéticos, como es el caso de las fusiones. A su vez, la tecnología digital contribuye a propagar un imaginario geográfico progresivamente más difícil de identificar con la realidad, pues las modificaciones de los lugares profílmicos son más habituales y más intensas.

Ante este panorama y debido a la demostrada capacidad del cine de generar y difundir imaginarios espaciales con notables implicaciones en el territorio, resulta evidente que la geografía debe realizar un esfuerzo por investigar las estrechas vinculaciones entre cine, paisaje y territorio. Somos de la opinión de que estas investigaciones han desarrollarse sobre bases conceptuales sólidas acerca del tratamiento del espacio en el cine, objeto principal de esta aportación.

## Bibliografía

- Abel, R. (1988). *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907-1939*. Princenton: Princenton University Press.
- Acosta Bono, G. (2005). Cine y paisaje. Andalucía tras la pantalla. In J. Guzmán Álvarez (Ed.), *Paisaje vivido, paisaje estudiado. Miradas complementarias desde el cine, la literatura, el arte y la ciencia* (pp. 103-125). Sevilla: Consejería de Medioambiente de la Junta de Andalucía.
- Andrew, J. D. (1992). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., Bergala, B., Marie, M., & Vernet, M. (1992). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Balio, T. (1985). *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Brosseau, M. (1994). Geographys' Literature. *Progress in Human Geography*, 18(3), 333-353.
- Burch, N. (2008). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Burgess, J. (1985). *Geography, the Media, and Popular Culture*. London: Palgrave-MacMillan.
- Caquard, S. (2009). Foreshadowing Contemporary Digital Cartography: a Historical Review of Cinematic Maps in Films. *Cartographic Journal*, 46(1), 46-55.
- Chatman, S. (2013). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona: RBA Libros.
- Cohan, S., & Rae, I. (1997). *The Road Movie Book*. London; New York: Routledge.
- Corna-Pellegrini, G. (Ed.). (2004). *Paesaggi geografici nella cinematografia contemporanea*. Milán: CUEM.
- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*(34), 63-89.
- Dixon, D. e. (2008). Posting the cinema: reassessing analytical stances

toward a Geography of film. In C. y. Lukinbeal, *The Geography of Cinema - A Cinematic World* (pp. 25-50). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Escher, A., & Zimmermann, S. (2001). Geography meets Hollywood. The role of landscape in feature film. *Geographische Zeitschrift*, 89(4), 227-236.

Foucher, M. (1977). Du désert, paysage du western. *Hérodote*(7), 130-147.

Gámir, A. (2010). *La cartografía en el cine: mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales*. Retrieved from Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-334.htm>

Gámir, A. (2012). *La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine*. Retrieved from Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-403.htm>

Gámir, A., & Manuel, C. (2007). Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*(45), 157-190.

García Gómez, F., & Pavés, G. M. (2014). La ciudad en el cine. Entre la realidad y la ficción. In F. García Gómez, & G. M. Pavés (Eds.), *Ciudades de cine* (pp. 9-31). Madrid: Cátedra.

Gardies, A. (1993). *L'espace au cinéma*. París: Meridiens Klincksiek.

Gómez Mendoza, J., & Ortega Cantero, N. (Eds.). (1988). *Viajeros y paisajes*. Madrid: Alianza.

Gorostiza, J. (2014, enero-febrero). Tipología constructiva del espacio cinematográfico. *L'Atalante*(17), 15-22.

Gunning, T. (2010). Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides. In G. y. Harper (Ed.), *Cinema and Landscape* (pp. 31-70). Chicago: University of Chicago.

Harper, G., & Rayner, J. (Eds.). (2010). *Cinema and Landscape*. Chicago: University of Chicago.

Heath, S. (1981). *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Henriet, M. (1989). *Géographie du Western*. París: Nathan.

Lacoste, Y. (1999). Westerns et géopolitique. In J. Mottet (Ed.), *Les paysages du cinéma* (pp. 154-163). Paris: Seyseel.

- Lando, F. (1996). Fact and Fiction: Geography and Literature. *GeoJournal*, 38(1), 3-18.
- Lefebvre, M. (Ed.). (2006). *Landscape and Film*. Nueva York - Londres: Routledge.
- Lotman, Y. M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lukinbeal, C. (2005). Cinematic Landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 23(1), 3-22.
- Lukinbeal, C. (2006). Runaway Hollywood: "Cold Mountain", Romania. *Erdkunde*(60), 337-343.
- Lukinbeal, C. y Zimmermann, S. (2006): Film Geography. A new sub-field, *Erdkunde*, 60(315-326).
- Mallory, W., & Simpson-Housley, P. (1987). *Geography and Literature: a Meeting of the Disciplines*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Manvell, R. (1953): Geography and the Documentary Film, *The Geographical Magazine*, 29(491-500).
- Mariniello, S. (1992). *El cine y el fin del arte: teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*. Madrid: Cátedra.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Melbye, D. (2010). *Landscape allegory in cinema. From wilderness to wasteland*. Nueva York: Palgrave Mc Millan.
- Mottet, J. (Ed.). (1999). *Les paysages du cinéma*. París: Seyssel.
- Neira Piñero, M. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco Libros.
- Pocock, D. (1981). *Humanistic Geography and Literature. Essays on the Experience of Place*. London: Croom Helm.
- Pocock, D. (1988). Geography and Literature. *Progress in Human Geography*, 12(1), 87-102.
- Souriau, E. (1998). *Diccionario AKAL de Estética*. Madrid: AKAL.
- Vila, S. (1997). *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra.

### **Filmografía citada**

- Amenabar, A. (1997). *Abre los ojos*.
- Amenabar, A. (2009). *Agora*.
- Annaud, J.J. (1997). *Seven Years in Tibet*.
- Antonioni, M. (1950). *Cronaca di un amore*.
- August, B. (1993). *The House of the Spirits*.
- Bardem, J. (1956). *Calle Mayor*.
- Bertolucci, B. (1987). *The Last Emperor*.
- Carpenter, J. (1982). *The Thing*.
- Clouzot, H-G. (1953). *Le salaire de la peur*.
- Davis, D. (1981). *Clash of the Titans*.
- Díaz Yanes, A. (1995). *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*.
- Donaldson, R. (2000). *Thirteen Days*.
- Egoyan, A. (2002). *Ararat*.
- Ford Coppola, F. (1992). *Bram Stoker's Dracula*.
- Gilbert, A. (1967). *You Only Live Twice*.
- Harlin, R. (1995). *Cutthroat Island*.
- Hawks, H. (1959). *Rio Bravo*.
- Hitchcock, A. (1945) *Spellbound*.
- Iglesia, A. de (1995). *El día de la bestia*.
- Jones, T. (1979). *Life of Brian*.
- Kershner, I. (1983). *Never Say Never Again*.
- Kowalsky, B. (1969). *Krakatoa: East of Java*.
- Kubrick, S. (1960). *Spartacus*.
- Kubrick, S. (1975). *Barry Lyndon*.
- Kuleshov, L. (1918). *Proekt inzhenera Praytat*.

- Jackson, P. (2001). *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*.
- Leone, S. (1968). *Once Upon the Time in the West*.
- Lester, R. (1966). *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*.
- Leterrier, L. (2010). *Clash of the Titans*.
- Levin, H. (1959). *Journey to center of the Earth*.
- Lucas, G. (1999). *Star Wars Episode I: The Phantom Menace*.
- Lucas, G. (1999). *Star Wars. Episode II: Attack of the Clones*.
- Lynch, D. (1984). *Dune*.
- Mann, A. (1964). *The Fall of the Roman Empire* .
- Mamoulian, R. (1933). *Queen Christina*.
- Mamoulian, R. (1933). *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.
- Martínez Lázaro, E. (2007). *Las 13 rosas*.
- Mayo, A. (1936). *The Petrified Forest*.
- Mechri, M. (2012). *The Cold Light of Day*.
- Melies, G. (1902). *Le Voyage dans la Lune*.
- Melies, G. (1904). *Le Voyage à travers l'Impossible*.
- Metha, D. (2006). *Water*.
- Miike, K. (2001). *Katakuri-ke no kôfuku*.
- Milius, J. (1982). *Conan the Barbarian*.
- Minghella, A. (2003). *Cold Mountain*.
- Mizoguchi, K. (1945). *Meito Bijomaru*.
- Night Shyamalan, M. (2004). *The Village*.
- Nolan, C. (2010). *Inception*.
- Nolan, C. (2014). *Interstellar*.
- Petersen, W. (2004). *Troy*.
- Pontecorvo, G. (1979). *Operación Ogro*.
- Proyas, A. (2004). *I Robot*.

- Ray, N. (1963). *55 Days in Peking*.
- Ray, N. (1960). *The Savage Innocents*.
- Ray, N. (1961). *King of Kings*.
- Real, A. del (2008). *La conjura del Escorial*.
- Reed, P. (2003). *Down with Love*.
- Reiner, R. (1995). *The American President*.
- Rosen, R. (1956). *Alexander the Great*.
- Schaffner, F.J. (1968). *The Planet of the Apes*.
- Schaffner, F. J. (1970). *Patton*.
- Scorsese, M. (2006). *The Departed*.
- Sokurov, A. (2002). *Russkiy kovcheg*.
- Spielberg, S. (1989). *Indiana Jones and the Last Crusade*.
- Tati, J. (1967) *Playtime*.
- Von Trier, L. (2003). *Dogville*.
- Welles, O. (1954). *Chimes at Midnight*.
- Wenders, W. (1987). *Der Himmel über Berlin*.
- Weir, P. (2010). *The Way Back*.
- Zeffirelli, F. (1977). *Jesus of Nazareth*
- Zwick, E. (2003). *The Last Samurai*.



# 3

## **Políticas de pós-memória e paisagem cinematográfica como categoria epistémica. Um lugar rugoso da experiência**

Ana Francisca de Azevedo

(...)

Interrogando os regimes de realismo como modelo de conhecimento, a investigação geográfica em cinema tem vindo a interpelar a função da narrativa fílmica e a autoridade da câmara no que respeita à produção da verdade sobre os lugares e sobre o mundo. Um intervalo necessário para analisar o funcionamento dos circuitos de comunicação e os contextos de transmissão como instâncias que guiam o devir das gerações e os princípios de reconhecimento e de pertença. Empenhada na tarefa de compreensão dos exercícios de recolocação dos sujeitos e empurrando “o observador” para os espaços em que as instâncias de subjectividade e os índices de realidade são socialmente negociados, a investigação geográfica em cinema desafia a ideia de que o espaço está sob o controlo de uma superfície de observação que é objectiva porque nada pode escapar ao seu olho neutro. Contribuindo para a emergência e formas de coabitação de múltiplas verdades, institucionais, biográficas, memoriais, a interpretação crítica de documentos fílmicos desenvolvida nas últimas décadas por vários geógrafos e geógrafas descobre as estratégias dos modos convencionais de representação em cinema enquanto base de estruturação de um espaço diegético sobre o qual se ergueu uma linguagem fílmica

dominante. O indagar das verdades parciais inscritas numa representação cultural encontra-se associada à tentativa de clarificação do trabalho do cinema como produção textual e ideológica que incorpora níveis diversos de poder, verdade e conhecimento. Questionando as versões do realismo cinematográfico (e científico), a geografia desvela os códigos e convenções que permeiam os modos convencionais de representação em cinema organizados em torno de um conjunto específico de técnicas e assumpções epistemológicas que validam pressupostos de rigor sobre o conhecimento dos lugares e dos sujeitos nos lugares. Interpelando documentos fílmicos que implementam leituras associadas à teoria da realidade da câmara (Denzin, 1995), a geografia debruça-se sobre a 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 estriba na presumível falibilidade da memória humana, que assume que o Olho científico da câmara restaura a realidade (verdade) dos fenómenos. Tal teoria, que em grande medida governa o nosso quotidiano, descora frequentemente o facto de que qualquer reconstrução se encontra inevitavelmente sujeita ao erro e distorção por assumir 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 indefinidamente, descrito e interpretado como verdade suma. A preocupação com a revisão da produção de um “conhecimento real” e sua representação é hoje aspecto crucial de análise geográfica. Ao equacionar o conhecimento com a representação visual, aquela teoria exclui actantes humanos e não-humanos (Latour, 2003) do complexo significante, turva o carácter de produção e de recepção como processos construídos dramaturgicamente, por forma a corroborar determinadas evidências. As abordagens tradicionais ao documento fílmico pela geografia, ao assumirem uma teoria do realismo cinematográfico em que os factos são retirados do mundo social por forma a revelar as suas estruturas essenciais de significado através de uma cuidadosa historiografia naturalista, encontram-se implicadas com a crença no poder científico da câmara para restituir a imagem do mundo e dos fenómenos. Definindo uma particular epistemologia, o cinema representa o culminar das tecnologias da produção do real, descorando-se o modo como no decurso desta produção se distorcem e criam os factos analisados. Paralelamente, o processo de aculturação ao médium produziu um espectador prisioneiro dos poderes sedutores da câmara e de uma superfície de observação que subjugou o olho humano e a visão aos critérios da imagem realista, subalternizando o poder dos demais sentidos. Neste processo, a experiência subjectiva de lugar é plasmada para o sujeito tendo em conta a hegemonia do Olho da câmara, de uma superfície hegemónica de representação e dos textos narrativos

que contêm e explicam o que é visto. Espaço abstracto e tempo linear foram minuciosamente colonizando os ambientes de ecrã e, desde este ponto, o tempo não pode descrever-se sem recorrer a metáforas espaciais, à essencialidade da linha e à revolução da perspectiva como elementos constitutivos do espaço. Como refere Giacomo Marramao (2009), a noção de perspectiva tem uma conotação espacial e a noção de expectativa uma conotação temporal, pelo que ambos os termos formam um sistema de referências recíprocas sob um triplo perfil, linguístico, conceptual e simbólico, como linguagem que representa o mundo. A expectativa não é um acontecimento mas a sua antecipação, um modelo, uma previsualização, ou um projecto que só podem efectivizar-se no mundo em que vivemos, ao que responde a perspectiva, a abstracção do espaço na sua forma transcendental assente num sistema de coordenadas que assegura a homogeneidade de um espaço geométrico, que possui prerrogativas soberanas e outorga um papel e significado aos elementos materiais dispostos geometricamente na mesma, argumenta. Os textos pictóricos produzem a impressão falaciosa da captura da verdade na trama dos signos, através do gravado, uma incisão, uma ferida no corpo do ser, a verdade como expressão do Logos vivo e como organismo refractário (Marramao, 2009). Tais alusões especulares às implicações entre as coordenadas espaciais e temporais encontram-se pois ligadas a pressupostos hermenêuticos de que as chaves da verdade se transmitem por signos gráficos através da impressão que abre uma ferida (da verdade?), em direcção à expressão, desenhando o caminho da representação e originando os regimes discursivos que ditam uma imagem do mundo. Imagem cuja estratigrafia impregnada de historicidade não se pode reduzir à engenharia do ponto de vista, ainda que, como uma intercepção plana da pirâmide visual, o centro de observação actue como foco interconectado de pontos essenciais da forma espacial que se deseja representar, pelo que todas as ortogonais ou linhas de profundidade coincidem num ponto de vista cuja posição central está determinada pela perpendicular que vai do olho ao plano de projecção, enquanto as paralelas asseguram o ponto de fuga. Isto leva-nos ao pressuposto de que espaço e tempo na tradição filosófica moderna de que somos herdeiros só podem definir-se em termos de representação e conceito, os quais não existem em estado puro porque incluem sentidos que subentendem pontos cruciais da nossa experiência. A referência à imagem torna-se central pois na tradição racionalista esta encontra-se intimamente associada ao conceito, sendo inconcebível sem a forma de representação (perspectivista, produtiva e objetizante). A ideia de construção da realidade objectiva através da imagem situa a experiência fora dos indivíduos e do jogo de energias que os anima, pondo-os perante a representação e um sistema de valores que se organiza a partir do centro da projecção. Desde este ponto, podem pensar-se as

políticas de transmissão da memória como roteiros mas também como desvios da projecção que accionam o jogo de presenças e ausências que modela e é modelado pelas políticas institucionais de produção de conhecimento, como pelas subtis políticas de produção de conhecimento dos sujeitos em formação envolvidos na tarefa ética e estética de realinhamento dos dilemas biográficos com os dilemas da representação. Pesem as discussões e a polémica em torno das teorias e crise das representações, a problemática da ausência do sujeito e objecto de representação, e dos regimes discursivos que não podem contemplar epistemicamente nem incluir operativamente no seu horizonte a esfera de acção da praxis humana, qualquer ontologia do presente tem de ter em conta o trabalho da imagem nessa fibra sensível do que somos. Assim como o processo de passagem das figuras colocadas num plano horizontal em direcção às técnicas de figuração, assentes numa disposição matemática do espaço homogéneo que inaugurou uma visão científica do espaço-tempo, para depois se progredir em direcção à superação (?) da ideia de representação. Toda esta polémica se encontra inscrita e perpassa a história do cinema, a sua evolução técnica e a assunção da paisagem como tecnologia para a organização da experiência (Azevedo, 2007). Entretecidos numa mesma teia cultural, imaginário geográfico e imaginário cinematográfico nutrem-se mutuamente num movimento de consolidação da superfície espectral, animando uma epistemologia compósita que urge analisar. Ao incluir a subjectividade humana dentro do conceito de temporalidade histórica o trabalho da linguagem (e da imagem) densifica, uma vez que o sujeito-objecto da representação se converte em componente interno de uma ordem discursiva. Para Michel Foucault (2008), à medida que o sujeito começa a integrar-se no âmbito da representação esta começa a dissolver-se podendo recuperar-se a si mesmo a partir do que lhe escapa. Esta deriva do sujeito e da perspectiva é em grande medida pacificada pelo cinema que se por um lado força este movimento até aos limites do possível, por outro lado fornece uma ancoragem aos paradoxos da auto-referenciação e à obsessão pela velocidade e superação, com recurso aos sistemas convencionais de representação e a categorias formais de conhecimento que, organizadas em linguagem, interpelam o colectivo através da revelação de uma miríade de relações inconclusas. Revelando frequentemente experiências díspares de paisagem, os imaginários geográficos que lutam por significado paralelamente aos discursos oficiais contribuem para a produção de geografias impuras ou inaptas (Gregory, 2000) que em cada momento se organizam em torno de uma determinada porção de território e que problematizam a dimensão simbólica do complexo perspectiva-espectativa. Como elementos constitutivos da realidade factual e não apenas como elementos que a modelam, essas geografias contrariam as formas hegemónicas de

produção do espaço, cultura e natureza que se desenvolvem sob ação de um único sujeito auto-possuído por epistemes não dialogantes. Contaminado por uns e pelos outros, o cinema articula discursos geográficos organizando as suas próprias narrativas e fortalecendo retroactivamente o mundo das representações. Neste processo, o cinema organiza categorias de conhecimento que operam em resposta a diferentes políticas de lugar e a paisagem é parte dessas mesmas categorias tendo em conta o papel de relevo que assume na nossa história cultural.

(...)

Participando nos processos de espacialização e temporalização sobre os quais se erguem antologias do ser, geografia e cinema participam na construção de conjuntos estáveis de categorias espaço-temporais, para depois rompê-los e abrir fissuras nas cadeias da verdade. Partindo do pressuposto avançado por Foucault em *L'archéologie du savoir* (2008), de que a análise da episteme é a escavação de um infinito campo de relações e um movediço conjunto de articulações, transformações e coincidências que são estabelecidas unicamente como modo de permitir a emergência de outras, percebe-se que a tentativa de compreensão da articulação de categorias de conhecimento é desde logo percorrida por problemas críticos. Ao usar o termo episteme, e de acordo com o autor, faz-se alusão a um conjunto total de relações que unem, num dado período, as práticas discursivas dando origem a figuras epistemológicas, ciências, e sistemas formalizados. Faz-se alusão ao modo como, em cada uma destas formações discursivas, as transições via a epistemologização, cientificidade e formalização são situadas e operam, tendo em conta as relações laterais que podem existir entre figuras epistemológicas ou ciências. A episteme não é, neste quadro, uma forma de conhecimento ou tipo de racionalidade que, atravessando as fronteiras das mais variadas ciências, manifesta a unidade soberana de um sujeito, período ou lugar, mas a totalidade de relações que podem ser descobertas entre as instâncias de produção de conhecimento em determinado momento, quando analisadas ao nível das regularidades discursivas. Confrontados com a inter-relação do cinema com algo como a episteme estamos a lidar com a sua posição como parte das formações epistémicas, com a forma como o cinema tem vindo a ser percebido e localizado no âmbito mais vasto das epistemes culturais, como funciona com e através delas e como contribui para o alargamento destas formações. Mas estamos também a lidar com a ideia de episteme cinematográfica, como um tipo particular de episteme que opera dentro de uma ordem textual específica que se encontra sempre em alguma medida relacionada com outras or-

dens de conhecimento. Um tipo de episteme que pode ser entendida dentro daquilo que Frederico Araújo (2004), referindo-se a alternativas referenciais ao saber, designa por “episteme não-canónica”. A ideia de episteme cinematográfica entronca na tentativa de compreensão das forças e processos que operam na formação do conhecimento num dado momento e para um grupo particular. A episteme cinematográfica não é uma unidade de significado ou a interpretação específica de um filme ou dos seus elementos, mas antes algo que se torna conhecimento culturalmente conjurado através do cinema. Esta pode ser percebida como a relação entre os elementos de produção de significado que constitui uma episteme, elementos tais como convenções genéricas, intertextualidade e transposição, o movimento de inscrição do autor, o posicionamento histórico e geográfico do filme, o contexto de recepção, entre outros. Neste sentido, a investigação em torno das epistemes cinematográficas não é entendida como gesto interpretativo específico mas tendo em conta a questão mais lata de como o significado opera através de um filme. De como, por exemplo, a montagem e a mise-en-scène funcionam diferentemente para a produção de signos que são reconhecidos como utterances, no sentido bakhtiniano, e de como tomar estes sistemas de organização analisados por Gilles Deleuze como sistemas de espaço-tempo que integram os circuitos do movimento pelo cinema. Como salientam Graeme Harper e Jonathan Rayner (2010), a câmara não expressa inexpressibilidade, mas o contrário. Ela não tem sido manifestamente usada para distorcer os códigos de perspectiva forjados pela prática artística, porém o papel do enquadramento no cinema, usando a câmara para gravar ou seleccionar cenários, por exemplo, é bastante diferente do papel do enquadramento na pintura dado que o movimento do enquadramento fílmico é mais das vezes um dos indicadores substantivos de significado. Ora a dimensão simbólica da perspectiva-expectativa integra a hegemonia da configuração espaço-temporal conjurada para a representação da experiência na cultura moderna, e a seu turno abre caminho para a ideia de libertação como processo interminável que integra a arquitectura do mundo e que pode implicar o sacrifício da sua profanação. Mais do que estabelecer uma identidade essencial do espaço e do tempo, aquilo que interessa é perceber como a profundidade do espaço forma uma unidade com a alegoria do tempo em cada filme, permitindo aceder ao ponto cego do encontro enquanto desejo de uma proximidade distante. Revestida de uma dupla dimensão que radica na confluência das tradições artística e científica de representação, a paisagem cinematográfica irrompe em cada filme através da evocação de um sistema de signos, uma composição pictórica culturalmente codificada que ora aprisiona ora emancipa. Donde a problemática de análise remeter para o trabalho de um sistema de signos geográficos organizado enquanto episteme visual a operar

em cada filme. A paisagem cinematográfica envolve um conjunto de códigos partilhados que em muitos casos são produto de um forte sentido individual e que ainda assim se relacionam com uma história cultural, com uma ideia de origem e com o interfluxo de subjectividades. Mesmo alternativas tonais e de configuração remetem para sistemas convencionais de referência, funcionando como estratégias mnemónicas que instigam sensações de uma compreensão natural, remetendo para associações e um sentido de origem pré-linguístico. Para Henri Bergson tudo acontece então como se uma memória independente juntasse imagens conforme elas sucessivamente acontecem no curso do tempo e como se o nosso corpo juntamente com o meio em que se inscreve nunca fosse mais do que uma entre essas imagens, sendo a última a que obtemos em qualquer momento, efectuando uma secção instantânea no fluxo geral do devir. Uma paisagem cinematográfica pode recordar tanto a nossa própria condição como uma condição geral anterior à sua representação. Fazendo parte de um continuum naturezacultura, a paisagem cinematográfica pode ser entendida como um condutor de memórias que transcende o próprio cinema no sentido de uma experiência dinâmica e extensiva de comunicação. Assim, a presente discussão remete para a compreensão dos processos de espacialização e de temporalização operados pelo cinema através da paisagem cinematográfica como categoria de conhecimento ancorada num sistema de codificação cultural que diz respeito a aspectos ligados à fisicalidade do mundo e à corporização dos sujeitos. Neste processo, o reclamar do mundo físico pelo cinema implica um movimento de familiarização e desfamiliarização dos códigos convencionais de representação e de uma tradição científica que passa a organizar-se numa complexa tapeçaria em que se entretecem epistemes geográficas e epistemes cinematográficas.

(...)

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. Como forma de dar ordem ao “mundo conhecido”, a linguagem geográfica funciona como fonte de autoridade para a representação do mundo, definindo as relações entre sujeitos e lugares. 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 pontilinearização de sujeitos e identidades (Doel, 1999). Implicada com quadros epistémicos emergentes que enfatizam a diferença mais do que a verdade universal, a investigação geográfica em cinema 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, indaga-se o modo como estes dois tipos de conhecimento contribuem para a construção dos sujeitos em formação. Sujeitos que longe de serem coerentes e unificados reclamam 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, os sujeitos em formação questionam a colocação do mundo dentro dos espaços imaginários da modernidade racional. Neste quadro, a discussão da paisagem cinematográfica como categoria epistémica implica de antemão um conjunto de considerações. Primeiro, a possibilidade de trabalhar com a ideia de epistemes cinematográficas, tendo em conta os modos como os sistemas de significado se organizam através do cinema. Segundo, a possibilidade de identificação de um conjunto de categorias de conhecimento que se constituíram com e através do cinema percebido como produto cultural e como aparato de comunicação que institui diferentes linguagens as quais por seu turno efectuam a articulação entre novas e convencionais modalidades de comunicação. Terceiro, a tentativa de análise da paisagem cinematográfica como categoria epistémica implica um processo de mapeamento do trabalho da paisagem no cinema tendo em conta um tipo de conhecimento muito específico produzido em cerca de um século de operações do médium, o regime de produção da moderna ideia de paisagem, o diálogo entre as epistemes culturais difundidas nesse período e a consolidação da paisagem como categoria epistémica pela tradição geográfica. Depois, a possibilidade de identificar, neste complexo interfluxo de linguagens e representações, blocos espaço-temporais específicos que operam a consolidação do imaginário geográfico moderno pelo recurso a um sistema codificado de signos geográficos, a paisagem, percebida como elemento constitutivo do evento fílmico e que, desta forma, instauram a hipótese da sua discussão como categoria epistémica a operar no cinema. A paisagem cinematográfica não é simplesmente a figuração de uma localidade animada de movimento. Ao emprestar ao pró-fílmico um fisionomia, a paisagem cinematográfica potencia a revelação das dimensões expressivas, discursivas e subjectivas do mundo material. Articulando conjuntos de significados que dão sentido à acção fílmica, a paisagem cinematográfica ganha vida pela relação que estabelece com o espectador, mobilizando-o. Ao alertar para as inúmeras viagens de identificação despoletadas pelo cinema, Giuliana Bruno (2002) enfatiza o carácter de trânsito da experiência fílmica e o movimento dos indivíduos através das paisagens culturalmente concebidas. Como a



autora refere, 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 psíquicos, erótica espacial, (e)moção” (Bruno, 2002, p. 71). O assumir da experiência de lugar como uma experiência háptica e da paisagem cinematográfica como categoria de conhecimento reveste-se de importância decisiva para a renegociação das operações epistémicas. Através da paisagem cinematográfica o espaço converte-se em lugar, lugar do discurso e dos personagens, mas também de negociação de subjectividades. Dimensão complexa da experiência, a paisagem cinematográfica afigura-se tanto como resposta cultural das relações ser humano com(o) ambiente físico, como à sua representação. No cinema, o movimento dos sujeitos através das paisagens culturalmente concebidas potencia a criação e recriação das mais diversas geografias bem como a capacidade de re-leitura e re-escrita dos sistemas de signos geográficos. Ao colocar em acção um determinado fragmento da matéria do mundo na forma de um plano ou de um detalhe, esta categoria de conhecimento transforma-o em protagonista. Imergindo o espectador numa infinidade de correspondências associadas a formas que o ligam ao mundo físico tais fragmentos libertam os significados latentes que envolvem as representações de natureza. Neste sentido, a paisagem cinematográfica corrobora o papel fundamental do cinema e da memória-imagem no que respeita à confrontação da consciência humana com a ideia de natureza. Se entendida como linguagem de figuração do território a paisagem impõe uma forma à experiência, não tratando apenas de representá-la. A sua articulação pelo cinema, sendo recursiva, opera como modo de enunciação de experiências íntimas e colectivas, que através dela re-estabelecem um circuito de comunicação em que se entretecem passado, presente e futuro, num lugar rugoso que resiste à perda e ao esquecimento, que reclama outras relações com a materialidade pela instauração pública de registos transeuntes da memória, levando aos limites do indizível as artimanhas da perspectiva como forma simbólica e da expectativa como possibilidade de superação das angústias do sujeito em formação. O reciclar de imagens de natureza e de lugar através da paisagem cinematográfica tem permitido de algum modo trabalhar o impacto traumático da modernidade tecnológica, da sociedade de massas e da ameaça de alienação na era do capitalismo industrial e pós-industrial. Este exercício permite repensar as condições da experiência, memória e interacção num período de crise do sujeito, fornecendo um eixo de conexão com a materialidade do mundo, num momento em que se verifica um fenómeno de migração massiva para os ambientes de ecrã. A experiência de desterritorialização que decorre deste fenómeno implica a reorganização dos circuitos de comunicação, a recolocação intra e inter-subjectiva dos sujeitos “dentro e

fora de campo”, na sua vida quotidiana, coloca-os permanentemente perante o desafio da construção de identidades múltiplas que lhes permite lidar simultaneamente com a erosão do território físico e com a construção de outras comunidades sem terra. Este espaço entre, geografia e cinema, se assim lhe podemos chamar, não é tão simplesmente o espaço dos nómadas, mas um espaço nómada, em que a negociação de fronteiras e identidades acontece através de uma política de máquinas que demanda a extensão dos corpos, o manuseamento de próteses e de centros de controlo, uma geopolítica de desterritorialização que define os contornos das novas classes e segmentos do social. Neste contexto, a produção social do espaço e da natureza adquire toda uma nova configuração. Bem longe das discussões sobre a construção de identidades com base na ideia de região natural, de província ou da personalidade de um lugar, a transformação dos corpos opera-se tendo em conta a possibilidade de vida nesses outros espaços públicos e privados de deslocação dos sujeitos, da sua remoção do território factual. A inversão da perspectiva como sistema simbólico, da expectativa de uma mais justa distribuição dos recursos e da crença no fim das lutas pela propriedade, quando de novo o que está em causa é a propriedade dos sujeitos. A experiência deste efeito traumático de desapropriação, que atravessa as nossas próprias vidas tem vindo a ser amenizada pelo uso do filme e dos ambientes de ecrã como forma de iludir a violência do acontecimento e a sua recordação. E este é um dilema com que se confronta o cinema como arte em específico, porque tal como a arte no seu conjunto, põe em jogo um tipo de violência que se distingue da carnificina dos palcos de guerra, pelo seu “sem fundo”, essa ferida onde toca o real e onde se abre a multiplicidade da percepção e da interpretação, como sugere Jean-Luc Nancy. Como tecnologia para a organização da experiência, a paisagem cinematográfica acciona um fluxo de comunicação intergeracional através do qual se esgrimem as políticas da memória, enquanto no terreno se empurra para as gerações vindouras a tentativa de encontrar outros quadros relacionais passíveis de superar a envenenada dicotomia natureza/cultura em que assenta a relação entre ser humano e ambiente físico de que somos herdeiros. A iconicidade performativa da linguagem da paisagem, pela sua capacidade de agir criativamente no acto de transmissão, tem a potencialidade de acordar zonas silenciadas, reprimidas, que por vezes a violência da imagem consegue escamotear. Neste contexto, a persistência da paisagem cinematográfica como categoria epistémica funciona como uma “conexão de pós-memória com o passado” (Hirsh, 2012), para aqueles cuja experiência de uma vida harmoniosa na natureza lhes foi transmitida tão profunda e afectivamente ao ponto de parecer que constitui memória no seu pleno direito. Esta conexão que é mediada não por lembrança mas por investimento imaginativo, projecção e criação,

responde ao trauma individual, colectivo e cultural do fim da crença numa natureza transcendental pelos que viveram essa experiência, descrevendo a relação desenvolvida pelas “gerações depois” como uma experiência de que se “lembram” apenas por meio de histórias, imagens e comportamentos com os quais cresceram. Na medida em que implica um determinado registo dos fenómenos físicos, na sua alteridade, na sua singularidade opaca, a paisagem cinematográfica potencia o trabalho do cinema no que respeita ao seu poder de accionar a conexão intergeracional com um sentido de realidade. Um trabalho que levita em torno de “ideogramas”, dos registos da materialidade que ao serem “captados da vida 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, p.257). E se a ideia de redenção não se trata tão só de um resíduo judaico-cristão na cultura ocidental, a possibilidade de redenção da realidade física através de um sistema de signos que se auto-perpetua e reconstrói continuamente através do cinema e dos ambientes de ecrã permite perceber o ambíguo movimento de sublevação de determinadas figuras e transformações na dramaturgia do presente. Permite, de algum modo, suturar a apologia pós-moderna da deriva tornando mais fácil a presunção de verdades que forçam os limites do dizível, pela sua radical estranheza. A experiência de paisagem pelo cinema nutre-se irremediavelmente desta tensão constitutiva; a distância ao detalhe aterrador própria de um registo e a forma que adopta a sua enunciação.

(...)

Araujo, F. G. B. (2004). *Saber sobre os homens, saber sobre as coisas*. Rio de Janeiro: DP&A editora.

Arfuch, L. (2013). *Memoria e autobiografia: exploraciones en los limites*. Buenos Aires: FCE.

Azevedo, A.F. (2013). Cinematic landscape and social memory. In: R. Cabecinhas & L. Abadia (eds.), *Narratives and social memory: Theoretical and methodological approaches*. CECS. Braga: Universidade do Minho.

Azevedo, A. F. (2012a). *A Experiência de Paisagem*. Porto: Figueirinhas.

Azevedo, A. F. (2012b). Cinema, arte e comunicação. O ser inteiro da Paisagem e o fabrico dialógico da experiência. In: H. Pires & T. Mora (eds), *Encontro de Paisagens*. CECS. Braga: Universidade do Minho.

- Azevedo, A. F. (2011). Cartografia, arte e paisagem: o 'espaço-entre' da melancolia. In: M. Acciaioli & M. Babo, (eds), *Arte & Melancolia*, Coleção Temas e Perspectivas. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Azevedo, A. F. (2009). Desgeografização do Corpo. Uma Política de Lugar. In: A. F. Azevedo, J. R. Pimenta & J. Sarmento (eds), *Geografias do Corpo*. Porto: Figueirinhas.
- Azevedo, A. F. (2008). *A Ideia de Paisagem*. Porto: Figueirinhas.
- Azevedo, A. F. (2007a). *Geografia e Cinema. Representações culturais de paisagem, espaço e lugar na cinematografia portuguesa*. Braga: Repositorium - Universidade do Minho.
- Azevedo, A. F. (2007b). Abordagens pós-coloniais. Contestação e re-negociação dos mundos culturais num presente pós-colonial. In: J. R. Pimenta, A. F. Azevedo & J. Sarmento (eds.), *Geografias Pós-coloniais*. Porto: Figueirinhas.
- Bakhtin, M. (1990). *Art and Answerability. Early Philosophical Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (2002). *The dialogical Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
- Bhabha, H. (2004). *The location of culture*. London: Routledge.
- Carvalho, M. C. (2012). *Natureza criadora: o projecto bio-filosófico de Henri Bergson*. Lisboa: CFUL.
- Bordwell, D. (1991). *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. London: Harvard University Press.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Castree, N. (2005). The Production of Nature. In: E. Sheppard & T. Barnes, (eds.), *A Companion to Economic Geography*, p.275-289. Oxford: Blackwell.
- Cosgrove, (2003). Landscape and the European Sense of Sight – Eyeing Nature. In: K. Anderson, M. Domosh, S. Pile & N. Thrift, (eds.), *Handbook of Cultural Geography*, p.249-268. London: Sage.
- Cresswell, T. & Dixon, D., eds. (2002). *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Deleuze, G. (2000). *Cinema. The Time Image*. London: The Athlone Press.

Deleuze, G. (2002). *Cinema. The Movement Image*. London: The Athlone Press.

Deleuze, G. (2003). *Deux regimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris: Minuit.

Didi-Huberman, G. (2004). Knowledge: Movement. In: P. A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.

Doel, M. (1999). *Poststructuralist geographies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Elsaesser, T. (1997). From Linear History to Mass Media Archaeology. In: T. Elsaesser & A. Barker, (eds.), *Early Cinema. Space, Frame and Narrative*, p.1-11. London: British Film Institute.

Foucault, M. (2008). *L'archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard.

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'. *Geographies et cultures*, 39, p.108-115.

Gibson-Graham, J.K. (1997). Postmodern Becomings. From the Space of Form to the Space of Potentiality. In: G. Benko & U. Strohmayr, (eds.), *Space, and Social Theory*, p. 306-323. Oxford: Blackwell.

Gregory, D. (1994). *Geographical Imaginations*. Oxford: Blackwell Publishers.

Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs and woman: the reinvention of nature*. Routledge: New York.

Harper, G. & Rayner, J., eds. (2010). *Cinema and Landscape*. Chicago: The University of Chicago Press.

Henriques, E. B. (1996). 'A problemática da representação no pensamento geográfico contemporâneo'. *Inforgo*, 11, p.43-54.

Hirsh, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Hirsh, M. & Miller, N. C. (2011). *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*. New York: Columbia University Press.

Jameson, F. (1995). *The geopolitical aesthetic*. Bloomington & London: Indiana University Press & British Film Institute.

Jones, J. (2003). The Culture of Epistemology. In: K. Anderson, M. Domosh, S. Pile & N. Thrift, (eds.), *Handbook of Cultural geography*, p. 520-531. London: Sage.

Kracauer, (1997). *Theory of Film: The redemption of physical reality*. New Jersey: Princeton University Press.

Latour, B. (2003). *Science in Action. How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

Lefebvre, H. (1974). *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos.

Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2008). *La Culture-monde. Réponse a une société désorientée*. Paris: Odile Jacob.

Lois, C. & Hollman, V. coord. (2013). *Geografía y cultura visual. Los usos de las imagines en las reflexiones sobre el espacio*. Argentina: Rosario. Prohistoria Ediciones.

Nancy, J. (2003). *Au fond des images*. Paris: Galilée.

MacDonald, S. (2001). *The Garden in the Machine*. Berkeley: University of California Press.

Marramao, G. (2009). *Minima Temporalia*. Barcelona: Gedisa.

Nogueira, L. (1997). *La risa del espacio*. Madrid: Tecnos.

Oliveira Jr., W. M. (2013). Corpos e Sons – Locais e Imagens: o Ad Herennium sob As Vilas Volantes. In: V. C. Cazetta & W. M. Oliveira Jr., (orgs), *Grafias do Espaço. Imagens da Educação Geográfica Contemporânea*, p. 167-192. Campinas, SP: Alínea Editora.

Olwig, K. (2001). Landscape as a contested topos of place, community and self. In: P. C. Adams, S. Hoelscher & K. E. Till, (eds.), *Textures of place. Exploring humanist geographies*, p.93-120. Minneapolis & London: Minnesota University Press.

Panofsky, E. (1993). *Perspective as symbolic form*. New York: Zone Books.

Pimenta, J.R. (2006). História da Ciência como Geografia Cultural. In: J. Sarmiento, A. F. Azevedo & J. R. Pimenta, (eds), *Ensaio de Geografia Cultural*, p.59-80. Porto: Figueirinhas.

Ramírez, R. C. (2009). 'Paisage y memoria: Recreaciones literarias de la geografía bélica colonial en Marruecos'. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Espanoles*, 51, p. 219-248.

Ramos, J. C. (2014). *Atlas da Memória e Esperança (Sem Rima nem Razão)*. Universidade de Lisboa: IGOT.

Riegl, A. (2004). *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York: Zone Books.

Rogoff, I. (2000). *Terra Infirma*. London: Routledge.

Ruby, I. (2000). *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: Chicago University Press.

Sarmiento, J. (2004). *Representação, Imaginação e Espaço Virtual*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Schama, S. (1995). *Landscape and Memory*. London: Harper Perennial.

Whatmore, S. (2002). *Hybrid geographies*. London: Sage.

Zonn, L. & Dixon, D. (2004). Film Networks and the Place(s) of Technology. In: S. Brunn, S. Cutter & J. W. Harrington, (eds.), *Geography and technology*, p. 243-266. Dordrecht, Boston & London: Kluwer Academic Publishers.





# 4

## Trajетividade e máquina geográfica: cinema e terras entre intervalos para outros espaços sem terra

Alexandre Filordi de Carvalho

*Espaço é aquilo que impede  
que tudo esteja no mesmo lugar.*

Virilio, 1993, p.13

### **Apresentação: o lugar da geolistese na trajetividade e na máquina geográfica**

A última parte do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido* denomina-se: *Nomes de terras: o nome*. Em contato com o texto, é permitido ao leitor viver uma experiência do que gostaria de denominar de geolistese. Não há um nome para as terras, pois não há um lugar para as terras. Quer dizer, Proust deixa o leitor entrever passagens, escorregamentos, deslocamentos, essas *olisthesis* com os lugares, transformando-os em signos criadores de outras listeses fugidias a criar, de modo ininterrupto, outras experiências ligadas a outras terras. Assim, o nome das terras não é um nome, é uma experiência plural e de múltipla consistência. O nome das terras está conforme a relação singular de um sujeito com a trajetividade e a máquina geográfica presentes nesse deslizamento, nessa geolistese. Logo, nenhuma terra é a mesma conforme a mudança de experiência de um sujeito

com esse lugar; uma terra é apenas um nome que se dá ao inominável, os nomes de terras, os nomes de múltiplas experiências possíveis que ainda estão por ser escritos como signo vivido.

Se é fato que nascemos em uma terra, também é fato, para valer-me de uma expressão de Deleuze (2010) ao interpretar Proust, que nascemos em uma terra cujo signo representa uma experiência de mundanidade. Cada um, assim, responde de onde é, de onde vem, remetendo-se à sua terra. Mas essa terra, precisamente, não passa de um nome, uma vez que as experiências circunscritas a ela, ainda que na ordem da descrição alcancem grande fôlego, na ordem da razoabilidade tornam-se indescritíveis. Cada um vem de uma experiência geolistésica, para efeitos de entendimento, reduzida a um signo, a um mero nome, a uma simples descrição. Dessa maneira, o signo da mundanidade é a redução potente do múltiplo à consagração do ordinário, isto é, do comum habitual necessário aos princípios de entendimento, justamente porque na mundanidade o sujeito está lançado na alteração e na mudança constantes. O hábito do signo mundano, contudo, permite à mudança cristalização e esconde a alteração própria das coisas transformando-as em hábito, em moda, em profusão redutora de experiências igualitárias. Assim era a sociedade dos salões em Proust, assim são as visitas aos *shoppings* hoje, como se nada passasse aos sujeitos em termos de deslizamentos subjetivos, ou como se verá, de trajetividades.

O que ocorre, portanto, se inverto a ordem de relação e, no lugar de pensar a saída, de onde se vem, lanço a questão para a chegada, ou mais precisamente, para a travessia até uma chegada: aonde se quer chegar numa experiência com as terras? O que move quando alguém entra em trajetividade? Que tipo de trajeto está implicado, e quais as consequências desse trajeto, se concebo, junto com o trajeto, uma máquina geográfica? E se nessa máquina uma produção de signos acoplados a outros signos que tendem à fixação da representação, da significação? Nascer em uma terra já pressupõe o lançamento do sujeito a um signo mundano, e mais ainda a uma mundanidade de signos, então onde encontrar signos para uma trajetividade, a despeito da máquina geográfica, que também sejam signos potentes de experiências geolistésicas?

Tais questões orientam o propósito deste texto que, de saída, vale-se de uma hipótese proustiana, a saber: “mesmo sob um simples ponto de vista realista, as terras que desejamos ocupam a cada momento muito mais espaço em nossa vida verdadeira do que a terra onde efetivamente nos achamos” (Proust, 1958, 322). Seria ingênuo levar a

termo literal a ideia de “ponto de vista realista”, na menção de Proust. Não há realismo a não ser quando alguém já é dotado de um signo que aderiu nele a significação de realidade, de fato, de experiência, de algo vivido. Os signos a fazer o sujeito transbordar as experiências redutoras com o vivido estão na ordem das “terras que desejamos”; essas terras que ocupam muito “mais espaço em nossa vida verdadeira do que a terra onde efetivamente nos achamos”. E se assim é, deve-se ao fato de que onde nos “achamos” é justamente onde devemos nos perder. Por conseguinte, indaga-se: precisamente onde nos achamos? Mas como responder isso levando em consideração as mutações nas experiências subjetivas da geohistória e da geofísica recentes que vieram modificar por completo a percepção do “espaço em nossa vida verdadeira”? Ainda mais, quais tipos de relações estão presentes entre espaço e vida verdadeira? O que seria essa vida verdadeira se se leva em consideração “as terras que desejamos” e não a “terra onde efetivamente nos achamos”? E como desejar em meio a uma terra colonizada de signos mundanos?

Se essas questões fazem pensar, deve-se ao fato de elas derivarem da obra de Proust tomada como signos da arte. “Os signos da arte nos forçam a pensar: eles mobilizam o pensamento puro como faculdade das essências. Eles desencadeiam no pensamento o que menos depende de sua boa vontade: o próprio ato de pensar” (Deleuze, 2010, p.92). Deleuze entedia por essência, no contexto de *Proust e os signos*, o mesmo que diferenças. Quer dizer, portanto, que os signos da arte mobilizam o pensamento e as ações para as diferenças.

É importante destacar logo de saída tal ponto, pois seria pouco provável pensar as relações possíveis de terras entre intervalos para outros espaços sem terra, mais experiências de geolistese, sem os signos da arte. E aqui, o cinema será tomado como signo da arte capaz de forjar experiências com espaço sem terra, uma vez que o cinema é capaz de agenciar signos de trajetividade na constituição de subjetividades outras, fora da máquina geográfica que se interpõe como agente produtor de lugares habitáveis, como signos mundanos, aos que vivem na geografia de uma terra qualquer. Em um espaço quadrado qualquer, de uma sala escura, não se projeta um filme, ao contrário, experiencia-se um deslizamento para um dentro da tela que não é um entrar, mas um sair, um estar projetado para fora, precisamente porque

O cinema não é língua, universal ou primitiva, nem mesmo linguagem. Ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios objetos (Deleuze, 2009, p. 311).

Pensar na possibilidade de relação com os espaços no mesmo registro do cinema, tal qual Deleuze propõe, é indagar pelas condições de como é possível fazer do espaço, dos territórios, das terras, uma construção própria como um objeto em construção. Isso é relevante, pois os espaços já estão consagrados pelos signos mundanos da geopolítica, da geolocalização, da geofixação cardinal reduzida a mapas geopolitizados, tramados por interesses econômicos. Espaço, portanto, convocado a pensar os signos habituais com os quais se atravessa e vive-se a própria realidade.

Se essa realidade, contudo, for a mesma do âmbito de uma geoliste-se, e doravante eivada pela potência do signo da arte, mais uma vez, Proust há de ser exemplar:

A realidade que eu conhecera não mais existia. Bastava que a sra. Swann não chegasse exatamente igual e no mesmo momento que antes, para que a Avenida fosse outra. Os lugares que conhecemos não pertencem tampouco ao mundo do espaço, onde situamos para maior facilidade. Não eram mais que uma delgada fatia no meio de impressões contíguas que formavam a nossa vida de então; a recordação de certa imagem não é senão a saudade de certo instante; e as casas, os caminhos, as avenidas são fugitivos, infelizmente, como os anos (1958, p. 352).

Eis uma notável aprendizagem: uma realidade já não é a mesma conforme os afetos que por ela são atravessados. Os lugares pretensamente conhecidos nada mais são do que registros reduzidos a um signo qualquer: isso significa isso, aquilo significa aquilooutro, esse espaço pertence a esse lugar, e vice-versa. Nada mais mundano do que procurar um signo para se situar na maior facilidade mundana. Ironia proustiana: as relações geograficizadas não passam de “uma delgada fatia no meio de impressões contíguas”. E se as impressões dos sujeitos mudarem, não mudariam também os espaços, as terras, as relações de cada um com os outros? E se pensássemos em cada um de nós como sujeitos, não seríamos também soterrados por uma série de deslizamentos aos quais insistimos em ignorar: deslizamentos de signos da arte para outras trajetividades e produção de outras máquinas geográficas? Tudo isso, porém, é mesmo possível?

Tomado duas experiências cinematográficas como espaços sem terra, agenciamentos de signos da arte e na busca da trajetividade na constituição de subjetividades outras, o texto passa a explorar dois conjuntos nocionais que fazem jus ao seu título: Trajetividade e máquina

geográfica: cinema e terras entre intervalos para outros espaços sem terra. Em um primeiro momento, desde a hipótese proustiana, busca-se entender o que são experiências de trajetividade, que em decorrência dos signos da mundanidade, implicam os sujeitos da trajetividade em um esquecimento de seu ser no trajeto. Essa noção é fundamental para se pensar, em segundo lugar, como se constitui a máquina geográfica dos dias atuais, correlacionada aos novos mecanismos de nomadismo pela mobilidade e de sedentarismos virtuais. Em ambos os casos, é o cinema o intercessor desses conceitos. Finalmente, o texto conta instigar a produção de outras trajetividades e de outras máquinas geográficas para se pensar uma produção de relação com os espaços e os trajetos de maneira singular. Dessa forma, intenta-se pensar para além das consistências subjetivas eivadas de uma escala metamodelar voltada para a circulação de apenas certas experiências verdadeiras, coextensivas à redução dos espaços significantes reprodutores da própria experiência com os espaços.

### **Trajeto e trajetividades: entre experiências de fixação e de deslizamentos**

*Close* em um olhar congelado e profundo. De costas para um muro, Omar aguarda três carros passarem. Volta-se para o muro e pega na corda fixada desde o seu topo, que escorre abaixo. O muro é alto, mais ou menos de proporções quádruplas com relação ao tamanho da personagem: um homem feito. Omar escala o muro com destreza. Ao sobrepassá-lo, um tiro quase o acerta. Ele se joga ao chão. Correndo em disparada, entra em becos e ruelas, seguindo, como um rato de experimento em um labirinto estreito, em uma rota pela qual se deixa perder. De repente, Omar para. Olha para trás, sorvendo o ar, o mesmo ar de sua sobrevivência. É o mesmo olhar do início da cena. Omar, porém, já não é o mesmo. Ele passou o muro, e continua, apesar de tudo, vivo, mas doravante de outro jeito. Omar cumpriu o seu trajeto (Abu-Assad, 2013, 0':36").

A cena se repetirá por algumas vezes ao longo do filme homônimo do personagem, reduplicando as proporções de um trajeto a se adensar e a se complicar cada vez mais para Omar. As suas experiências com as rotas, os espaços, os muros, as idas e vindas em terras distintas vão, concomitantemente, dissolvendo as certezas de Omar quanto ao sujeito que pensava ser e, sobretudo, aos planos existenciais outrora concebidos para si, bem como as expectativas futuras que tinha em função desses mesmos planos. A vida de Omar altera-se profundamente em função de sua trajetividade.

Que muro é esse? Onde está situado? Ele separa e delimita o quê? É uma prisão? Que representação há em torno desse muro: muro de Berlim, muro de um condomínio, muro estadunidense-mexicano, muro gaza-israelo-cisjordânio, muro de um hospício, muro de um hospital, muro da escola, muro de uma penitenciária? Que muro é esse? Que tipos de vias estreitas se conjugam e coexistem-se com a função-muro? Ao escalar o muro e percorrer as ruelas, necessariamente Omar foge? Escapa ou entra? Foge ou penetra?

Certamente, se não há uma mínima localização desses aspectos, o leitor pouco consegue inferir da cena. Mas esse é o objetivo aqui, pois a trajetividade não diz respeito à interpretação que se pudesse dar à cena; nem às reduções explicativas capazes de minimizar a potencialidade de seus signos a uma ordem explicadora: o muro quer dizer isso, ele ensina que..., etc. etc.; tampouco a cena representa um fato, um episódio, um marco fechado ao longo do filme. A cena pertence a Omar; a cena é coextensão tempo-espacial de uma experiência de trajetividade daquele sujeito: diz respeito a ele, é dele, e para ele; a cena é um lance, uma aposta, em meio a tantas outras possibilidades, de conviver com uma trajetividade. E toda trajetividade é uma angústia, pois coloca o sujeito que a experimenta diante de uma abertura espacial que não é mais a relação impositiva do espaço, mas a escolha de uma espacialidade, quer dizer, de um fazer-se e constituir-se no trajeto cuja consistência é a de um fluxo nômade a se refazer conforme o refazer-se com o próprio trajetificar-se.

Toda essa dimensão se coloca para os sujeitos históricos e singulares, pois a experiência de cada um não prescinde dos trajetos que, forçosamente, compõem suas respectivas consistências existenciais. Existir é estar em um trajeto, e um trajeto é uma aventura política do modo de existir. A trajetividade, ademais, também é uma passagem constante, um deslizamento irrecuperável posto entre as condições objetivas do existir e as suas condições subjetivas, quer dizer, entre a maneira pela qual um dado objetivo, como, por exemplo, a escassez, é tratado subjetivamente por alguém, conforme o aspecto trajetivo do fazer-se com e na escassez.

Virilio (1993), responsável por dar tratamento conceitual à trajetividade, argumenta, de maneira sobeja, o seguinte:

Entre o subjetivo e o objetivo parece não haver lugar para o “trajetivo”, este ser do movimento do aqui até o além, de um até o outro, sem o qual jamais teremos

acesso a uma compreensão profunda dos diversos regimes de percepção do mundo que se sucederam ao longo dos séculos, regimes de visibilidade das aparências ligados à história das técnicas e das modalidades de deslocamento, das comunicações à distância, com a natureza da velocidade dos movimentos de transporte e da transmissão engendrando uma transmutação da “profundidade de campo” e, conseqüentemente, da espessura ótica do meio ambiente humano, e não apenas uma evolução dos sistemas migratórios ou do povoamento de determinada região do planeta (Virilio, 1993, p. 107).

Ora, tais termos pesam na compreensão da trajetividade por realçar a conexão de abertura e de deslizamento presente entre o “aqui e o além”. Mais do que isso, em jogo está a forma pela qual regimes de “percepção do mundo” se colocam em face de todo tipo de deslocamento possível de ser entendido, contemplado ou produzido. O trajetivo, com efeito, não é a redução objetiva de um espaço ao seu signo mundano ou à sua significação congelada. Tampouco é um aferente subjetivo a ignorar a instância objetiva do espaço. Mas o trajetivo é, ao mesmo tempo, o compósito do espaço objetivo e subjetivo com o intuito de produzir o que há de mais essencial, naquele sentido de diferença deleuziana, no sujeito, a saber: a sua própria constituição de diferença com o seu trajeto e a sua trajetividade existencial como diferença.

Eis Proust constituindo-se a partir de suas experiências de trajetividades:

Desejaria tomar logo no dia seguinte o belo e generoso trem da uma e vinte e dois, cujo horário de partida eu não podia ler nos prospectos das companhias ferroviárias sem que o meu coração palpitasse: essa hora parecia abrir num ponto preciso da tarde uma saborosa incisão, um signo misterioso a partir do qual as horas desviadas, embora conduzissem à noite e à manhã seguintes, já não transcorreriam em Paris, mas sim numa das cidades por onde passava e entre as quais ele nos permitia fazer uma escolha; pois parava em Bayeux, Coutances, Vitré, Questanbert, Pontorson, Balbec, Lanion, Lamballe, Benodet, Pont-Aven, Quimperlé, e avançava magnificamente sobrecarregado de nomes que me oferecia e que eu não sabia, entre tantos, qual es-

colher, na impossibilidade de sacrificar um só que fosse (Proust, 1958, p. 319).

Conta na trajetividade essa abertura imponderável perante o objetivo. Numa tarde dada, Proust atreve-se a se deparar com uma “saborosa incisão”, e um “signo misterioso” emerge. Ele deixa-se deslizar não apenas em uma temporalidade, mas nos espaços, ou melhor ainda, nas terras cujos nomes são mais do que nomes de lugares, mas deslizamentos em face de certas escolhas conforme ele pode “passar” pelos lugares. A passagem torna-se, então, o trajeto, e o trajeto uma passagem.

Nem sempre, contudo, é assim. A relação com o espaço pode ser de um trajeto que não se trajetifica por deslizamentos, mas que se congela em uma finalidade prévia. Portanto, há formas distintas de trajetividades. Se Proust pegasse o trem pensando apenas em Balbec, toda possibilidade de fuga, de deslizamento, de experiência geolistésica estaria capturada em um mapa pré-definido. Sair de x para chegar à y. Esse não é o caso. Ele deseja é outra coisa. Ele deseja o “signo misterioso”, ele deseja as ruelas de Omar, o deslizamento, os nomes, entre tantos, a escolher. É o meio que lhe interessa, aquele mesmo meio mencionado por Virilio como o “do aqui até o além”, aquele “de um até o outro” movimento. O trajeto do ser nesse exemplo de Proust não é o do sedentário, isto é, no trajeto não prevalece “o *sujeito* e o *objeto*”, ou “o movimento em direção ao imóvel, ao inerte, que caracteriza o ‘civil’ sedentário e urbano” (Virilio, 1993, p.108). Ao contrário, nessa experiência “predomina o *nômade*, a trajetória do ser” (Virilio, 1993, p.108). O mesmo está presente em Omar: as somas das trajetividades de Omar não esgotam a potencialidade de sua própria trajetividade. Na mesma proporção que ele se constitui com ela, ele a transborda, pois o trajetivo pressupõe o escape, a fuga, o deslizamento, uma geolistese.

Um ponto, um espaço, um território, uma cercania, um local, uma urbanidade, um nome, uma cidade, uma terra. Do ponto de vista da trajetividade nada disso é um, nem unificado e menos ainda significado. Na trajetividade tudo está por percorrer, já que pressupõe deslizamentos múltiplos. A própria trajetividade torna-se, por conseguinte, um signo aberto para experiências múltiplas de trans-deslocamentos. Por que ser assim? Porque, argumenta Deleuze, “erramos quando acreditamos nos fatos: só há signos. Erramos quando acreditamos na verdade: só há interpretações. O signo tem um sentido sempre equívoco, implícito e implicado” (Deleuze, 2010, p.86). Em outros termos, ver a cena



do trajeto de Omar como trajetividade implica saber de duas coisas. De um lado, há o trajeto de Omar, impossível de ser vivido a não ser por ele mesmo; nessa trajetividade, ele se compõe e se recompõe em múltiplas experiências e conforme vivencia os seus trajetos, que poderiam ser outros além de aqueles. De outro lado, o espectador, que recompõe a trajetividade de Omar com afetos, com percepção própria, com expectativa, com juízos de valores, com a sua peculiar constituição trajetificada. O mesmo para Proust e o leitor de Proust.

Sendo assim, habitar uma terra não é fixar-se nela, é por ela passar, deslizando-se terra afora; o espaço de seu(s) lugar(es) é uma composição de deslizamentos experimentados, conforme se espacializa o trajeto do sujeito sem a pretensão de reduzir-se a um território, pois território é prisão de trajetividade. Habitar o espaço é convocar signos trajetivos. Omar entrando em becos e em ruelas. Proust deslizando na saborosa incisão de um signo misterioso. Ambos estão correndo de um centro referente de captura: Omar desvia-se da bala, mas também de olhares; Proust parte de Paris. Isso é próprio da trajetividade, o descolar-se para além do modelo, já que “segundo o modelo legal, não paramos de nos reterritorializar num ponto de vista, num domínio, segundo um conjunto de relações constantes” (Guattari, 1992, p.40).

O muro de Omar é o muro dos espaços, dos quadriculamentos, dos quarteirões, dos bairros, dos lugares referentes e referenciados; o muro é o grande centro e é a periferia, pontos cardiais na e da locomoção urbana; mas também é o espaço temporalizado pela locomoção, pelo deslocamento, pelo engarrafamento; o muro compõe as habitações e os seus de dentro, os seus interiores com demarcações entre exteriores: são fronteiras, limites estabelecidos, rotas traçadas, caminhos mapeados, signos significados em coordenadas precisas. Ao saltar o muro e perder-se na fuga, Omar dá azo à trajetividade. Ele apenas vai, segue, foge, passa pelo espaço sabendo que o espaço também passa por ele. A trajetividade inicial apenas prenuncia outras trajetividades de jogo aberto e desdobradas pelo silêncio profundo de um olhar que o espectador mal ousa compreender. O labirinto da cena é o labirinto da trajetividade. E de ambos os casos emergirão dissoluções sucessivas de identidades, fugas, superações de outros muros, traições, línguas e incompreensões, morte, vida, espaços chinfrados, estrangeiridades, rupturas, viagens, trajetos, projéteis, choros, abraços, traços de trajetividades deslizantes, terras incapturáveis pelo sentido da terra e por um nome qualquer.

Ver o espaço como trajetividade é ser no espaço como trajetividade. Nem um nem outro estão dados, ambos estão se constituindo por

deslizamentos. Omar jogando-se da corda muro abaixo. Ver o cinema como trajetividade é ser com a cena como trajetividade. O cinema, assim, não encerra o sentido, apenas abre, cada vez mais, outras miradas para outros trajetos. De um ponto a outro, não se trata de ligamentos, mas de deambulação, de passagem, de mirada, de deslizamento, de geolistese do ser e do olhar. Se o cinema é um signo da arte, nesse signo encontra-se uma potência para além do “modelo legal” do território, convidando o ser no mundo a se mundanizar como um trajeto inacabado, fora do “uso que qualifica o espaço” (Virilio, 1993, p.118) e do olhar que reduz a cena a um trajeto sedentário explicador.

### **Máquina geográfica: a contraprodução e a produção de geolisteses**

“A partir das ruínas, as comunidades foram erguidas. Protegidas pelos limites. Todas as lembranças do passado foram apagadas”. (Noyce, 2014, 0’:17”). O texto surge projetado na tela escura. São as considerações iniciais, ou a linha-mestra do filme *The giver*, traduzido em português por *O doador de memória*. Em seguida, os primeiros planos, em sobrevoo dinâmico, das comunidades mencionadas. Uma imagem basta para uma compreensão: trata-se de um conjunto ordenado de casas e de ruas em meio a uma vegetação bem distribuída. Prevalece o tom de um sépia claro em toda cena, aliás, como em boa parte do filme. Vê-se com clareza o realce na padronização bem arquitetada, tanto da cidade erguida quanto da tonalidade cinematográfica. Concomitante ao surgimento desse plano, uma voz em *off* redescobre os termos iniciais, dizendo:

Após as ruínas, nós recomeçamos, criando uma nova sociedade. Uma com verdadeira igualdade. As regras foram os elementos básicos dessa igualdade. Nós aprendemos quando crianças regras como: “usar discurso claro”; “usar suas roupas designadas”; “tome seu remédio pela manhã” – injetável; “obedeça ao toque de recolher”; “nunca minta” (Noyce, 2014, 0’:35”).

Entre o sujeito indeterminado da frase projetada na tela escura, “a partir das ruínas, as comunidades foram erguidas” e o anúncio da voz em *off* de um sujeito coletivo, “após as ruínas, nós recomeçamos, criando uma nova sociedade”, reside uma máquina geográfica. Os frutos dessa máquina, como se vê, não visam a uma geolistese. As suas ações tampouco urdem uma trajetividade nômade. O prenúncio do desenrolar das cenas em *The giver*, desde a produção maquínica da geografia das comunidades, supõe uma reconstrução sem sujeito, isto é, uma

série de atividades de recomposição territorial, de suas dimensões e de suas finalidades sem a clareza de seus agentes: “a partir das cinzas das ruínas, as comunidades foram erguidas”. Não distante desse contexto encontra-se a tônica dos limites e do apagamento da memória. A voz em *off* apenas remarca o pertencimento de si mesma e dos demais integrantes às comunidades reconstruídas como retomada do que já fora erguido de maneira indeterminada. Os espaços estão todos dados. Por não saber como se deu um novo princípio, e num jogo de palavras, por que os princípios de um território já demarcavam a sua geografia, tais sujeitos engajam-se em sua reconstrução: “após as ruínas, nós recomeçamos criando uma nova sociedade”. Sociedade para a qual o fio da balança é a obediência às regras estabelecidas visando uma “verdadeira igualdade”.

Ações indeterminadas, porém, determinantes; engajamento no que foi determinado para o funcionamento da sociedade – ressalta-se o sujeito indeterminado –; soerguimento de limites, claro está, entendido como fronteira, demarcação, alfândega geopolítica de controle de entrada e de saída, imposição restritiva aos fluxos de trajetividade; apagamento da memória das relações com o espaço de outrora, logo, com todos os afetos e as percepções que remarcavam um certo pertencimento, como sustentava Arendt (2007), a um sentido de tradição; imposição de regras para os fluxos das ações dos sujeitos e, por conseguinte, cobrança de níveis de obediência; estabelecimento do princípio da igualdade como retentor de qualquer diferença justificando, assim, o porquê dos limites, da dissolução da memória, das regras e da obediência. Esses elementos compõem a máquina geográfica dessa sociedade futurista, mas também compõem qualquer máquina geográfica, uma vez que a função primordial da máquina geográfica, nesse caso, é impedir a produção de geolistese e de toda trajetividade diferente às que são impostas pela máquina geográfica. Mas o que é uma máquina geográfica?

Haurida do pensamento de Guattari (2011a, 2011b), o conceito de máquina não traduz uma idealização ou uma abstração de ordem conceitual. A máquina é concreta e gera concretude, uma vez que ela é produtiva. Concebida dessa forma, a máquina intenta ir além, e antepor-se mesmo à ideia de representação. Quer dizer, a máquina não está presa a uma “classe mental”, nos termos de Deleuze (2010), porque ela não é codependente das leis da linguagem. Ora, em toda representação prepondera o objetivismo de um signo: “relacionar um signo ao objeto que o emite, atribuir ao objeto o benefício do signo, é de início a direção natural da percepção ou da representação” (Deleuze, 2010, p. 27). Os caminhos traçados em um mapa são signos de

representações, pontos fechados que ligam, corretamente, a partida A ao destino B. Suas linhas (signos) devem estar em conformidade com a representação: estradas principais, estradas vicinais, estradas pavimentadas, estradas de terra, avenidas, ruas, becos, etc.

Se a máquina não se traduz em representação, por efeito lógico, a máquina também ultrapassa a ideia de fundamentação metafísica e de estrutura fundamental, pois toda máquina também está a gerar outras máquinas que podem diferenciar entre si, embora possam produzir o mesmo efeito. Por exemplo, a máquina burocrática é composta de infinitas outras máquinas menores para produzir os mesmos efeitos: cumprimento de etapas hierarquizantes, rituais de passagem, dependência de encaminhamentos, cumprimento de prazos, tudo isso estendido e presente do menor ou maior guichê de uma instituição qualquer. Toda máquina está conectada por *phylums* com outras máquinas.

Por exemplo, os espaços de fechamento da escola a permitir certas possibilidades de relações e de convivência, como o pátio, não é fundado pela escola. Tal espaço reativa linhas entremeadas, os seus *phylums* maquinicos, advindos das máquinas de produção de espacialidade dos antigos mosteiros, dos conventos, dos asilos, dos sanatórios, das prisões, etc. Mas também da organização dos soldados romanos em decúrias, em centúrias, e sucessivamente ou, ainda, dos espaçamentos divisores dos signos feudais (Carvalho & Camargo, 2015, p.109-110).

Posto isso, pode-se dizer que a máquina geográfica é toda aquela que produz espaços e território agenciando fluxos intercomunicáveis de pertencimento às interioridades e às exterioridades. Numa ideia simples, em toda produção geográfica, sob tal horizonte, há segregação. A máquina geográfica, dessa maneira, tem o intuito de gerar um tipo de produção a fazer sentido aos códigos de localização, de locomoção, de habitação, de mudança, de trânsito legalizado em um território qualquer; também ela produz identificações com margens de espaços ordenados para agenciar fluxos de idas e de vindas, que podem ser: de economia, de objetos, de pessoas, de símbolos abstratos (Meca, Compostela, Jerusalém, Lourdes, Aparecida), de veículos, e inclusive da própria mutação da terra (construção de barragens, demolição de uma encosta, abertura de um túnel, subtração de recursos geológicos), em outras palavras, um pleno “erguer e recomeçar” semelhante ao proposto em *The giver*.

Mas onde essa máquina principia e termina? Esse é outro aspecto interessante da máquina geográfica, pois ela é tão antiga quanto a ramificação ancestral do homem. E, ao mesmo tempo, tão nova quanto a última tentativa de um mexicano cruzar o Rio Grande ou de um nor-teafricano entrar na Comunidade Europeia, cruzando o Mediterrâneo. Desde que houve dominação sobre um ambiente para transformá-lo em *habitat*, a máquina geográfica disparou toda sorte de maquinismo. E desde o instante em que todo ambiente se geopolitizou, a máquina geográfica não cessou de produzir trajetividades maquinadas com fins sedentários, isto é, trajetividades controladas ou experiências com as terras sem deslizamentos. Em outros termos, a máquina geográfica vem se acoplando a todo tipo de máquina a fim de forjar contorno a uma produtividade territorial, e, em toda a sua extensão, modos precisos de existência. É assim que passam a existir limites, fronteiras, ações advindas de sujeitos indeterminados – porque o Estado exige –, apagamentos da memória com relação às mutações geopolíticas e as suas consequências, a imposição de regras e de obediência na relação vida-espaco-territorialidade.

Para tanto, a máquina geográfica não prescinde de relações com outras máquinas. É o caso das máquinas sociais, ou seja, os equipamentos sociais, tais como: escola, igreja, partidos políticos, etc.. Basta notar o que ocorre quando se trata de uma demarcação de terra indígena, de um movimento por reforma agrária ou por avanço desregrado na terra por parte dos agronegócios. O que se convoca? O que está em jogo? Que trajetos são possíveis? Sempre um ou mais equipamentos sociais estão aí envolvidos. Mas as máquinas sociais, por sua vez, atrelam-se às máquinas técnicas; essas se atrelam às máquinas abstratas. Assim, computadores, televisores, carros, *smartphones*, etc., de um lado, línguas, leis, linguagens informacionais, etc., de outro lado, são veiculadas e vinculadas às questões exemplificadas acima. Visto sob o registro da máquina geográfica, toda relação espacial há de carregar uma produção social, técnica e ao mesmo tempo abstrata, notadamente no sentido simbólico.

Por essas razões, a fala inicial em *The giver* convoca um sujeito indeterminado. É ao redor desse mesmo sujeito que limites, apagamentos da memória, regras e obediência visando à igualdade ganharão proporções de realidade. Por existirem as conexões na máquina geográfica com uma série de agenciamentos com outras máquinas, a sua produção acaba se reduzindo a um certo automatismo, próprio dos termos indeterminados, como se a ordem dos acontecimentos e dos espaços tivessem de ser tal como é. O que convoca à reflexão na máquina geográfica é justamente o ponto cego de toda a sua produção: o

automatismo produtivo de ações sem sujeitos, de limites impositivos, de acontecimentos sem conexão com o passado ou com a memória, e ainda a imposição de cumprimento de regras de locomoção, de estilo de viver, de imposição espacial – do muro de Omar aos limites invisíveis de *The giver*.

No cenário atual o espaço não está mais atrelado apenas a uma espacialidade, nem um território a uma mera circunscrição de medida (Virilio, 1993). Em ambos os casos, há uma intensidade de conexões que transborda o geográfico, transformando-o em pontos geoinerciais, reduzindo a potência trajetiva a uma experiência de sedentarismo inercial, já que, com o avanço das máquinas técnicas, é possível cada vez mais “sair do lugar” sem dar um passo.

Em primeiro lugar, porque o que Virilio concebia como futuro, de forma acelerada, configurou-se como realidade para a atual experiência tempo-espacial:

[...] o controle do meio ambiente em tempo real prevalecerá sobre a organização do espaço real do território [...] [sob um] horizonte trans-aparente, fruto das telecomunicações, que permite vislumbrar a possibilidade inusitada de uma “**civilização do esquecimento**”, sociedade de um “ao vivo” (*live coverage*) sem futuro e sem passado, posto que sem extensão, sem duração, sociedade intensamente “presente” aqui e ali, ou seja, sociedade telepresente em todo o mundo (Virilio, 1993, p.108. Grifos meus).

Enquanto a trajetividade geolistésica permite um deslizamento, ou melhor, uma experiência de passagem entre espacialidades, um ir e vir incessante, sem fixação ou teleologia mapeada das ações, aqui a trajetividade se fecha entre muros, isto é, entre limites. Mais do que isso, ela se fixa numa presentificação a bloquear devires geolistésicos. Não sem sentido, a sociedade atual, a julgar pelos termos de Virilio, assenta-se perfeitamente nas mesmas condições das comunidades futuristas de *The giver*. Ao contrário do filme, porém, a civilização do esquecimento não precisa de injeções que apagam da memória as experiências com um passado vivido em outros territórios, mantendo tudo sob controle: ordem e obediência. Nessa civilização, o esquecimento é derivado de toda produção da máquina geográfica pela qual os sujeitos apenas passam, “sem futuro e sem passado”. O passar, nesse caso, diferentemente daquele de Proust, é o conectar-se com fluxos fechados que intensificam apenas o presente. É assim, por exemplo, que comunidades inteiras são removidas em todo o mundo

em função de construções gigantescas, como uma hidroelétrica; modificações geohumanas são feitas em função da indústria cultural ou ludo-cultural – jogos olímpicos, copas do mundo – exemplos ímpares da presentificação do gozo capitalista; povos autóctones demovidos ou até mesmo dizimados em função de explorações de recursos minerais. Em todo esse cenário, o poder da máquina geográfica repousa no fato de ser normalizada em função de como as máquinas técnicas e as máquinas abstratas forjam musculatura para o progresso humano.

Em segundo lugar, porque a “forma urbana não é mais expressa por uma demarcação qualquer, uma linha divisória entre aqui e além, [tornando-se] a programação de um ‘horário’” (Virilio, 1993, p.11). Do-ravante, a máquina geográfica tem a capacidade de produzir espacialidade conjugada com temporalidade, fazendo que o deslizamento trajetivo esteja estrangido a uma mobilidade assertiva e coerente com o tempo que se tem. As possibilidades de experimentalismo com e nos espaços, como é peculiar à trajetividade, com efeito, tornam-se cada vez mais improváveis. E toda lógica espacial ganha contornos de eficiência para que ninguém perca tempo com o que não se pode perder tempo. Assim as comunidades são erguidas, assim passam a ser protegidas contra o caos e tudo que poderia fazer soçobrar a ordem estabelecida dos fluxos do ir e do vir: a polícia sobe o morro, o condomínio isola a pujança, o transporte coletivo transborda o miserável, à periferia não chega a água tratada, e tudo isso pode ser visto sem que se saia do lugar.

Tanto no primeiro como no segundo caso, há um desdobramento eficiente da inércia sobre a trajetividade. Isso quer dizer que o sedentarismo se reatualiza de modo terminal: “a inércia tende a renovar a antiga sedentariiedade”, argumenta Virilio (1993, p.11. Grifos do autor). De um lado, porque já não é assustador a convivência com toda sorte de limites impostos à trajetividade, e muitas vezes esses limites são clamados pela sociedade civil, em nome de algum princípio justificador, em nome de uma benfeitoria<sup>1</sup>. De outro lado, pelo fato de essa inércia produzir, cada vez mais, uma percepção uniformizada sobre os sentidos por intermédio da padronização de signos materiais. Os

1 Por ocasião da realização da Copa do Mundo no Brasil, algumas cidades, como a do Rio de Janeiro, tiveram tapumes erguidos ao longo de vias cuja visibilidade permitia-se ver as comunidades, ou as conhecidas favelas. Essa estratégia é um exemplo de banalização de imposição de limites à trajetividade e às expressões singulares de configuração sócio-econômica dos espaços, com o intuito de distanciá-las da convivência real dos trajetos pertencentes à cidade. Em nome da fetichização do espaço, erguem-se tapumes/muros para esconder o que não deve ser misturado ao ajuntamento solene do gozo consumado no presente. Tais barreiras, além disso, são verdadeiras telas para a publicidade, o que não seria de estranhar, uma vez que se trata de uma das experiências mais paralisantes do presente.

espaços tornaram-se, assim, verdadeiras experiências de consumo e, como é peculiar à lógica do consumo, as coisas só têm sentido até o instante em que são consumidas.

Se não é possível dismantelar a atual máquina geográfica por completo, na mesma proporção que não é possível saber como ela foi montada, ao menos é plausível convocar signos da arte para potencializar tensões na máquina geográfica. E a questão fundamental, nesse horizonte, está na alteração do regime de percepção dos sujeitos que convivem e coexistem com a trajetividade sedentarizada, com espaços inertes e com um mundo unificado pelas regras e pelos limites. Nessa dimensão não há receitas, pois qualquer uma já pressuporia um dever à trajetividade de um sujeito. Mas não seria o cinema uma experiência de deslizamento onde a percepção com a geolistese poderia ocorrer de modo dinâmico? Creio que sim. No cinema não são as paredes que determinam a relação com o espaço, mas as cenas projetadas na tela, o fantástico como questionamento do real, a instilação da memória sobre o peso do esquecimento, a ampliação dos limites dos afetos provocando um transbordamento na captura dos signos paralizantes. Não seria o cinema uma máquina de guerra contra a máquina geográfica? Ou não seria o cinema uma experiência de um outro devir máquina geográfica? É bem provável.

Sob as ações indeterminadas, os limites, o apagamento da memória, as regras impostas para uma obediência servil, em nome da igualdade, as comunidades de *The giver*, em um ponto determinado do filme, acabam por experimentar uma coloração distinta da sépia padrão inicial. Mas tal fato só foi possível no instante que algo escorreu para fora dos limites impostos, deslizou, provocou uma experiência geolistésica. Por outra vez, mas num registro distinto, comunidade, habitantes e espaço não seriam mais os mesmos. Mas isso é outra experiência com a máquina geográfica.

### **Considerações finais: trajetividade e máquina geográfica – em busca de outras cenas.**

Deleuze (2014), ao remarcar a diferença entre o cinema clássico e o moderno, enfatizava o aspecto singular de que a imagem sonora não mais se subordinava à imagem visual. É assim, por exemplo, que a voz em *off* de *The giver* anuncia algo completamente descolado da realidade mostrada. Entre o visível e o enunciado, o cinema, por ser signo da arte, permite ao visível não ser reduzido a um enunciado, justamente por fazer emergir o diferencial como trama relacional ou trama a ser relacionada entre o que está para acontecer, o enunciado e a extração



da experiência singular entre acontecimento e enunciado. No limite, o cinema é um agenciamento de inserção na diferença perceptual dos sujeitos. Eis Deleuze recordando Proust: “*diferença qualitativa* decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós” (2010, p. 39. *Grifos do autor*).

Se a trajetividade tende a ser estancada pela máquina geográfica, a arte do cinema seria um elemento fundamental na produção de experiências que buscam ir além dos agentes indeterminados presentes no mapeamento e nas conexões dos fluxos espaciais. Mas também na explicitação lógico-coerente de seus limites, que criam fronteiras percepto-afetivas no ir e vir; no apagamento da memória, fazendo que os sujeitos não se experimentem na coextensão de seus espaços, passando por eles sem deixar ser tocados por suas cores e dimensões, notadamente na vertiginosa velocidade das sociedades de hiperconcentração. E nesse caso, vale lembrar os termos de Paul Morand, citados por Virilio (1993, p.116): “a velocidade mata a cor: quando o giroscópio gira rapidamente, ele produz o cinza”. Mas isso não é tudo, ainda restam as regras e a obediência a fim de planificarem as experiências de trajetividade, reduzindo-as em homotopias ou em sensações habitáveis, desviando os sujeitos de uma geolistese que seria capaz de fazê-los “entrar em contato com um mundo para o qual não fomos feitos” (Proust, 1958, p.201).

Quais experiências de trajetividade são possíveis de serem apreendidas em um filme? Como “ler” um filme para além da máquina geográfica? Como ser com o filme para produzir outra máquina geográfica? Tais questões são chaves de penetração no cinema como signo da arte a fim de produzir diferenças. Mas também são agenciamentos relacionais com terras entre intervalos para outros espaços sem terra. “O que é uma essência, tal como é revelada na obra de arte? É uma diferença, a Diferença última e absoluta. É ela que constitui o ser, que nos faz concebê-lo” (Deleuze, 2010, p.39).

A constituição desse ser como e para a diferença é o desafio maior que se impõe na produção de outra máquina geográfica. Outra porque se é fato que o cinema pode potencializar outras experiências percepto-afetivas com os espaços, é certo que tais experiências podem igualmente serem desdobradas na hipótese proustiana inicial. Quer dizer, não se trata mais de aceitar a mesma trajetividade sedentária inercial, mas de instilar as terras que desejamos como espaço a ocupar a cada momento muito mais outros espaços em nossa vida verdadeira do que a terra onde efetivamente nos achamos. Com isso,

certamente, as cenas não repõem nada, mas abrem um mundo de deslizamento para sorver o espaço como quem é capaz de sorver a vida numa obra de arte.

### **Bibliografia**

Arendt, H. (2007) *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva.

Carvalho, A. F. de & Camargo, A. C. de. (2015) *Guattari e a topografia da máquina escolar*. In: Revista Educação Temática Digital – ETD, v.17, n.1, p.107-124.

Deleuze, G. (2009) *A imagem tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense.

Deleuze, G. (2010) *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: GEN e Forense Universitária.

Deleuze, G. (2014) *El poder: curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus Editorial.

Guattari, F. (1992) *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34.

Guattari, F. (2011a) *Lignes de fuite: pour un autre monde de possibles*. La Tours d'Aigues: L'aube.

Guattari, F. (2011b) *L'inconscient machinique: essais de schizo-analyse*. Paris: Éditions Recherche.

Proust, M. (1958) *Em busca do tempo perdido*. Vol.1. No caminho de Swann. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo.

Virilio, P. (1993) *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34.

### **Filmografia**

Noyce, P. (2014) *O doador de memória* (The giver), EUA.

Abu-Assad, H. (2013) *Omar* (Omar), Palestina.

# 5

## Exercícios inventivos na cidade: dois filmes e algumas notas

Karen Christine Rechia

Ana Maria Hoepers Preve

O presente texto se fixará na composição e nas potências do cinema no seu encontro com a educação. Como se o encontro produzisse o gesto que escapa as possibilidades do original, ou seja, dos filmes em separado. Trata-se também de problematizar exercícios inventivos na cidade tendo os fragmentos fílmicos selecionados como disparadores desses processos e, por conseguinte, também o texto se fará em fragmentos. Dessa forma o diálogo no filme de Wim Wenders *Tokyo-Ga* na Torre de Tóquio, entre ele e o cineasta Werner Herzog, tornou-se o disparador ou o *leitmotiv*, que fez emergir algumas notas para exercícios que aqui chamamos de inventivos no espaço urbano. E, para *sus-pender a ação* no filme de Wenders, o que trazemos como provocação é uma obra justamente de Werner Herzog *Encontros no fim do mundo*. Assim, o jogo empreendido aqui, só pode se dar no encontro ou talvez no atravessamento de um filme sobre o outro. Esta problematização é mais ponto de chegada que de partida, posto que é necessário inventariar, descrever e analisar a constituição dos espaços e dos objetos no espaço em ambas as obras fílmicas. Portanto, vamos às regras do jogo, ou a como este jogo foi montado.

## Tokyo-Ga

[Eu não tenho a menor lembrança. Simplesmente não lembro mais. Eu sei que estive em Tóquio. Eu sei que foi na primavera de 1983. Eu sei]

Wim Wenders

No exercício com os dois filmes tentamos nos movimentar para o fora de um uso clichê das imagens, ou do que Werner Herzog em *Tokyo-Ga* chama de imagens que não nos deixam ver nada: *Aqui em Tóquio não dá pra ver mais nada. É preciso procurar muito bem.* O diretor refere-se sempre as imagens inéditas, aquelas que se parecem com um mundo em que se olha pela primeira vez para as coisas. Essa pista tão importante dada por ele é acolhida por Wim Wenders para que exercitemos isso na cidade quase toda ocupada pelos excessos. Para Wenders, neste filme, é ali mesmo que ainda pode-se encontrar uma imagem inédita. No livro de Peter Buchka (1987) intitulado *Os olhos não se compram: Wenders e seus filmes* o cineasta certa vez disse *que cada filme o fez renunciar a alguma coisa e adquirir algo novo* (p. 7). É nesta perspectiva do novo inspirado pela conversa na Torre de Tóquio e pelo que diz no trecho supracitado, que estamos também a percorrer com os trechos fragmentados que recolhemos. Renunciar alguma coisa para que o novo tenha espaço. No modo de olhar estes filmes e no modo de propor uma ação inventiva no espaço urbano. A justaposição dos trechos e a abertura deles (através da proposição de um exercício) sobre a superfície extensiva da cidade pode fazer emergir uma topografia de outras forças, aquelas que atravessam os lugares e que não são visíveis tendo em vista a força e a exclusividade (sobretudo nos estudos escolares) dos planos extensivos.

Em *Tokyo-Ga*, Wim Wenders vai para Tóquio encontrar a cidade que Yazujiro Ozu tanto apresentava em seus filmes desde os anos 30 do século passado. Filmes que passaram pelo cinema mudo, preto e branco e, bem ao final de sua vida, filmes em technicolor. Segundo Wenders, os filmes de Ozu utilizavam-se de recursos muito simples, e contavam, repetidamente, a mesma história, falavam sobre as mesmas pessoas, mostravam a mesma cidade e lidavam com uma ideia de deterioração da família e da identidade japonesa.

E o filme começa com a viagem... *Senti prazer em apenas olhar pela janela. Se fosse possível filmar assim, pensei como quando você abre os olhos, às vezes... apenas observar sem querer provar nada.* Após essa menção sobre seu deslocamento até Tóquio de avião, a câmera abre

para um plano da cidade completamente preenchido das formas urbanas, das figuras que compoem tais formas, das inscrições de propaganda nos topos de prédios, das vias rápidas e seus carros, dos trens, dos sons diegéticos e não diegéticos que emanam desse funcionamento, de uma música que compõe com outros ruídos desse espaço urbano. No alto, um leve e pequeno pedaço de céu azul. Uma imagem da cidade como um emaranhado onde nenhuma imagem transparente – no sentido que Werner Herzog atribui – parece possível:

Wim Wenders: No topo da torre de Tóquio encontrei um amigo meu, Werner Herzog, que estava passando uns dias no Japão, a caminho da Austrália. Nós conversamos.

Werner Herzog: Isso é tão simplesmente poluição visual. Olhando daqui de cima é um amontoado de construções. Quase não existem mais imagens possíveis. Teríamos que fazer uma escavação arqueológica. É preciso, é preciso vasculhar essa paisagem violada para encontrar alguma coisa. Muitas vezes, isso está associado à grandeza e não a detalhes. Hoje em dia, existem muito poucas pessoas no mundo que se arriscam a algo em prol da necessidade que temos de imagens adequadas. Precisamos urgentemente de imagens que reflitam a nossa civilização ou que correspondam ao que temos de mais íntimo. E temos de encarar essa guerra, a fim de solucionar tal necessidade. Eu lamento, que, por exemplo, às vezes, eu tenha de subir oito mil metros montanha acima para obter imagens claras, puras e verdadeiras. Aqui quase não tem isso. É preciso procurar muito. Eu viajaria para Marte ou Saturno no próximo foguete. Por exemplo, existe um programa da NASA o Skylab, uma estação espacial que vai levar biólogos e outras pessoas para testar novos procedimentos no espaço. Eu teria prazer em participar. Para mim, seria mais fácil que aqui na Terra descobrir o que constitui as imagens verdadeiras. Seria uma experiência e tanto eu gostaria de ir.

Herzog está em busca das imagens transparentes, por isso diz, no trecho acima, que tem vontade de viajar para Marte ou Saturno em busca destas imagens. Para ele a imagem transparente é aquela que deixa ver alguma coisa por trás de si. Na sua acepção Tóquio – ou outra paisagem urbana a sua semelhança – está desprovida de transparência pelo excesso (Nagib, 1991, p. 145). À imagem transparente associam-se às imagens inéditas:

as imagens inéditas talvez não tenham desaparecido da Terra, mas que simplesmente seus olhos não consigam mais vê-las como tais. Por outro lado, no entanto, mesmo que sua matéria-prima seja o círculo vicioso, a eterna volta ao zero, ao ponto de partida, ele bem sabe que é necessário narrar esse mesmo tema de um modo diferente do anterior, pois afinal é esta diferença que torna necessário um novo filme. (1991, p. 172).

Wenders busca os lugares da cidade que se repetem nos filmes de Yasujiro Ozu. Às vezes aparece um beco, as linhas de trem, porém o cineasta parece constatar um mundo inflacionado de imagens, ao ponto dele mesmo fixar-se nos desvios: a produção de comidas artificiais, os ginásios de golfe... Imagens que, como ele mesmo diz, o aproximam ainda mais do mundo ordenado e amoroso de Ozu. Um mundo de imagens em harmonia que talvez não exista mais.



Fig. 1 e 2: cenas de *Tokyo Ga* (1985).

Fonte: <http://film.thedigitalfix.com/content/id/64368/tokyo-ga.html>

Esta Tóquio de Ozu é quase como a Hondareda de Peter Handke (2003)<sup>1</sup>, um lugar no meio da cordilheira da Serra de Gredos, uma comunidade de estrangeiros, de fugitivos, de sobreviventes que experimentam outras formas de vida e de relação com o mundo. Um mundo no qual se renegam certos tipos de imagens e privilegia-se certo olhar:

en los últimos siglos se ha hecho una explotación de las imágenes como todavía no se había hecho nunca. Y de ese modo el mundo de las imágenes se ha agotado – convertido todo él sin excepción en algo ciego, sordo y sin sabor –, y no hay ya ninguna ciencia que pueda reactivarlo. Y por ello ahora, en este tiempo, lo único que importa es la mirada, dentro de la cual, por lo demás, está comprendida toda la ciencia y desde la cual ésta tiene que desarrollarse paso a paso. (2003, p. 452).

1 Neste texto agradecemos especialmente a Jorge Larrosa pela indicação de Peter Handke.

Assim a cidade filmica de Ozu diz mais acerca de um olhar sobre um conjunto meticuloso de imagens e objetos escolhidos<sup>2</sup>, do que sobre quaisquer imagens urbanas. Talvez seja por isso que Wenders, mesmo adjetivando a torrente de imagens de Tóquio como ameaçadoras e desumanas até, ainda assim crê que as imagens que busca só podem estar ali, no caos urbano.

*Não importava o quanto eu entendia a busca de Werner por imagens transparentes e puras, as imagens que eu buscava só podiam ser encontradas aqui embaixo, no caos da cidade. Apesar de tudo, eu não conseguia não me impressionar com Tóquio. (Wenders, Tokio-Ga)*

E é neste momento que suspendemos o movimento de Wenders com o filme de Herzog, *Encontros no fim do mundo*. Posterior a *Tokyo-Ga* e caracterizado como um documentário com entrevistas é eivado por imagens sobre e abaixo do gelo do território antártico e parece fazer parte dessa busca por imagens possíveis, transparentes, puras, já enunciadas no diálogo com Wenders. Herzog é quase como o personagem Sorger, de *Lento regresso*, outra obra de Handke (1985), cuja viagem para o Alasca o coloca em contato com um lugar em que a história geológica é independente da história humana e, para tal empreitada, ele se concentra em descrever um mundo sem nomes e sem história. E no interior dessa descrição, encontrar os vínculos com sua própria história:

... describir las formas del campo de (su) infancia; dibujar planos de puntos completamente distintos de los demás, de los 'puntos interesantes'; levantar secciones transversales y longitudinales de todos los campos que habían sido para él un signo – unos signos que al principio le resultaban impenetrables pero que en la memoria empezaban a producir un sentimiento-de-estar-en-casa. (...) Existe un vínculo inmediato; lo único que tengo que hacer es fantasearlo libremente. (1985, pp. 85-88)

Fantasiar livremente, ficcionalizar o espaço<sup>3</sup>, remetem tanto a busca de Herzog por suas imagens possíveis (as imagens transparentes),

2 Chishu Ryu, ator de *Era uma vez em Tóquio* (1953) entre outros filmes, dizia que nada era ao acaso nos filmes do cineasta, todos os objetos do cenário, o figurino dos atores, as locações, tudo passava por seu crivo.

3 A respeito da noção de ficcionalização do espaço que compartilhamos aqui ver Oliveira Jr (2009; 2015).

quanto à própria noção de memórias inventadas pronunciada por Wenders no início de *Tokyo-Ga*. Talvez tanto a presença excessiva quanto a suposta ausência de imagens preconizadas por um e outro cineasta, façam parte do mesmo conjunto de invenções postas em jogo em seus filmes.

### Encontros no fim do mundo

[Estas imagens capturadas sob o gelo do Mar Ross na Antártica, foi o motivo que me fez desejar vir a este continente]

Werner Herzog

E com esta frase e imagens subaquáticas Werner Herzog inicia *Encontros no fim do mundo*. Já anunciamos acima o desejo deste cineasta por *imagens claras, puras e verdadeiras*, e que ele viajaria para Marte ou Saturno na próxima viagem espacial, se fosse possível. Portanto talvez nem caberia a pergunta: por que este lugar e não outro?<sup>4</sup>

A Antártica é considerada um dos continentes mais inóspitos do planeta, devido às baixas temperaturas, ventos fortíssimos, cuja precipitação pluvial é mínima e cujo solo permanece recoberto de neve quase o ano todo. Diz-se que é o lugar com o ar mais puro do mundo e que tampouco tem uma população permanente. Aliás, sobre a história da ocupação humana, pode-se dizer que é uma história de exploradores e Herzog inclusive utiliza imagens antigas sobre algumas expedições famosas, imaginando e fazendo perguntas sobre como seria a relação daqueles pesquisadores neste mundo, com estas tecnologias, estes instrumentos, esta parafernália além daquele tempo.

Com o avião da National Science Foundation aterrissa em McMurdo, a maior base científica do continente e que pertence aos Estados Unidos. Tem uma população flutuante de mais ou menos mil pessoas. E é com estas pessoas que Herzog passa a fazer algumas entrevistas. Talvez pudéssemos nos perguntar por que ele busca as tais imagens puras num lugar que ainda tem pessoas ou, porque ele entrevista pessoas num lugar como esse?

4 O cineasta volta ao gelo em 2010, no filme ainda sem título em português *Happy People: A Year in the Taiga*, onde troca a Antártica pela Sibéria. Com codireção do russo Dmitry Vasyukov acompanha, durante um ano, a rotina da população de 300 pessoas que vive na vila de Bakhtia.





Fig. 3: Estação McMurdo, Antártica. Fonte: <http://www.scena.ba/clanak/1869/deset-najudaljenijih-naseljenih-mjesta-na-planeti>

Poderíamos seguir um fio pela fala do segundo entrevistado, um operador de máquina e filósofo de formação. Herzog pergunta como eles se encontram no fim do mundo e ele contesta que é um lugar lógico para encontrar os outros, porque o lugar é *quase que uma seleção natural para as pessoas que querem sair dos limites do mapa, não há nada mais ao sul que o polo sul* – neste momento vemos a imagem da grande máquina ficando pequenina no fundo alvo da paisagem – *há gente que viaja em tempo integral e trabalha meia jornada. Tais profissionais são os sonhadores (...) aqui está cheio de sonhadores profissionais.*

Talvez seja possível entender a sucessão de tipos que o diretor escolhe e entrevista. Ao menos inferir que é através destes *sonhadores profissionais* que nos aproximamos deste fora do mapa ou, como Herzog dizia para Wenders na torre de Tóquio, *que correspondam ao que temos de mais íntimo.*

Neste rol do que identificamos como *sonhadores profissionais* há o pesquisador que estuda um iceberg denominado B15 – porque como o personagem Sorger de Handke, nossos sonhadores têm que descrever as coisas, ou mesmo nomeá-las – e que literalmente sonha com ele, o compara com o rio Nilo, realça suas características e seu poder de destruição caso chegue à América do Norte. Sua preocupação parece ser a de nos fazer entender que a Antártica é um ser vivo e dinâmico.

Aliás, a noção de que se está sobre algo vivo, aparece no depoimento da pesquisadora de focas ao falar do que considera incomum no lugar:

*Se sair a caminhar sobre o gelo, ouve os batimentos do seu coração, pelo silêncio que há. Pode ouvir como se quebra o gelo e parece que há alguém caminhando atrás de você, mas é só o gelo. É a tensão em movimento porque estamos sobre o oceano. Não estamos em terra firme. Podem-se ouvir as focas. Podem-se ouvir os chamados das focas, o som mais espantoso (...). não parecem mamíferos e não soam como animais. É coisa de outro mundo, pode-se dizer assim. Seu colega pesquisador completa: há todo um mundo embaixo de você.*

Neste instante surge um dos planos mais bonitos do filme, com três pesquisadores deitados no chão de gelo, com seus ouvidos colados na superfície, no mais completo silêncio. Um mundo vivo que se percebe através do silêncio.



Fig. 4: cena do filme *Encontros no fim do mundo* (2007).

Fonte: <http://www.neonkiss.com.br/encontros-fim-mundo/>

Mas neste mundo geológico, aparentemente pouco humano, os homens que o habitam evocam, ou criam, suas histórias... humanas. Assim David Pacheco, construtor e mantenedor de grandes máquinas, não satisfeito com seu sangue apache, diz, com orgulho e alinhando as mãos para a câmera, que descende de família real inca ou asteca. E ao final de seu depoimento vira para a câmera, com um maçarico nas mãos enunciando: *espírito e fogo dos meus ancestrais!*

Herzog vê certo prosaicismo em McMurdo e necessita, por vezes, se afastar. Mais do que prosaico, ele foge do que considera as aberrações deste mundo – que em absoluto estão nos *sonhadores* – como as moradias climatizadas, a estação de rádio, o boliche, as aulas de aeróbica e yoga. O que fez com que ele e a equipe quisessem sair de lá assim que chegaram. Sair a campo era, portanto, um imperativo. Numa destas saídas, a 85 quilômetros da ilha para o continente, adentrando o oceano congelado, encontra o amigo Sam Bowser, mergulhador e músico que fez as imagens pelas quais decidiu ir para a Antártica. O mergulhador vê o mundo subaquático como um universo de ficção científica – aliás, ele exhibe filmes apocalípticos de ficção científica para seus mergulhadores – no qual os bichos, as coisas, nos afetariam, caso encolhêssemos. Amparado nesta noção de escala, Sam esboça uma teoria evolutiva ao dizer que este é um mundo antigo, do qual o homem fugiu em pânico, deste horror. Evoluir para seres de maior tamanho para escapar do terrível e violento mundo em mini escala.

Ao final deste bloco passeamos nós, os espectadores, junto com a câmera pelo mundo sob o gelo, entre os seres exóticos, em lentidão, embalados por uma música que parece sacralizar este universo. *Para mim os mergulhadores parecem astronautas flutuando no espaço*, ou em outro trecho da película: *a Antártica não é a lua, embora às vezes o pareça* – e mais uma vez Herzog deixa clara sua escolha por este lugar.

Voltam para McMurdo à uma hora da tarde e não há ninguém. A câmera se detém na placa: *estou afundado em felicidade*, e depois caminha pela cidade. Entram numa casa em que há muitos pés de tomate plantados e encontram um tipo que fazia doutorado em linguística e que o abandonou ao encontrar ideólogos da *nova era* que falavam num idioma nativo, quase extinto. Depois dessa conversa Herzog se pergunta *por que nós aceitamos os fanáticos da árvore ou da baleia, mas não nos preocupamos com o último falante de um idioma?* Aliás, é por meio de perguntas e questões peculiares ou pouco usuais que o cineasta se movimenta. Questionar o taciturno especialista em pinguins que vive isolado, se há pinguins gays ou se há casos de loucura entre eles, é da ordem desse tipo de perguntas. Ou, numa outra bela cena, a câmera segue um pinguim que abandona a colônia e ruma ao desconhecido. O especialista diz que, mesmo se o recolocarem, ele voltará a caminhar. Herzog para quase em frente ao animal e sua voz em off pergunta: *Por que? Por que?* Aqui nos deparamos com uma pergunta a qual já sabe a resposta, mas ainda assim ele a faz.

Assim como há perguntas sem respostas, há afirmações que não derivam de perguntas, mas de seu próprio deslocamento pelo continente gelado:

Uma vez expostos os últimos rincões da terra, não se pode desfazer, mas é triste que não deixem o polo sul ou o monte Everest nesta paz tão digna. Possivelmente seja um desejo fútil deixar espaços em branco no mapa, mas a aventura humana, na sua essência perdeu o significado e se converteu em um artigo do livro guiness de recordes.

Herzog reivindica o que os hondarenhos constataram: que há certo tipo de imagens que não nos servem ou, quem sabe, certa forma de apresentar estas imagens que já nascem esgotadas. Portanto o que a eles interessa é recuperar o olhar, a possibilidade do olhar *que ilumina la dissensión, que fundamenta la existência, que termina el mundo, que dignifica, que renueva, que vincula*. (Handke, 2003, p. 495)

A Antártica de Herzog é quase como a Hondareda de Handke, uma comunidade de estrangeiros que constitui certa forma de vida e relação com o mundo. Todos convergem de diferentes lugares, todos os que *querem sair dos limites do mapa*, apesar de continuarem dentro dele, como já inferiu nosso *sonhador-maquinista-filósofo*, apaixonado por Teseu e pelos argonautas. Os colonos de Hondareda sofrem de uma enfermidade que é a perda do sentido; similarmente podemos dizer que os *sonhadores profissionais* do filme de Herzog também possuem certa enfermidade, posto que buscam outras formas de sentir e de viver, como o construtor descendente de uma família real inca e asteca, o mergulhador e músico que via o mar gelado como um cenário de ficção científica, os biólogos que sentiam no silêncio a tensão do mundo aquático sob seus pés e ouvidos, o geólogo que sonhava com o iceberg em movimento, o motorista argonauta, o plantador de tomates que abandonou a tese em linguística, o taciturno especialista que vivia numa colônia de pinguins....

Somente as imagens desprovidas de seres humanos são tratadas com certa sacralidade, por meio da música e dos tipos de plano-sequência. Assim, tanto o mundo subaquático, quanto as fumarolas vulcânicas e as cavernas, são exploradas da mesma forma, com uma banda sonora semelhante e com o mesmo filtro de luz. Como ele encontra as mesmas imagens clichê do nosso mundo também em McMurdo, desconfiamos que Herzog apresenta suas imagens transparentes através de seus personagens.

## Exercícios, notas e invenções

[Em 1966/  
em Bayreuth/  
antes da estréia da ópera *Tristão e Isolda*/  
introduzi/  
num estacionamento/  
pela primeira vez/  
uma moeda num parquímetro:/  
foi uma experiência nova para mim.]  
Handke (Nagib, 1991)

Como anunciamos inicialmente, nossa intenção era a de problematizar exercícios inventivos na cidade tendo as imagens fílmicas como disparadoras desses processos. E estes problemas vêm sob a forma de certos princípios, certas condições para estes exercícios no espaço urbano.

### [1]

No início do primeiro ensaio do conjunto de textos agrupados sob o título *Infância em Berlim por volta de 1900*, chamado *Tiergarten*, Walter Benjamin (1987) diz: *Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém que se perde numa floresta, requer instrução* (p. 73). E é preciso um tempo para desaprender, para desmanchar certos hábitos constituídos cotidianamente em nós. Do hábito de olhar ao do percorrer, do hábito de habitar ao de dizer. O hábito, nessa linha que estamos propondo, impede o pensamento e favorece a emissão de opiniões. Desmanchar hábitos tem a ver com exercício da repetição, com uma insistência em perder-se como possibilidade de aprendizagem (Preve, 2013). Benjamin lembra que este labirinto foi o primeiro a lhe ensinar a arte do perder-se:

Esta arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mataborrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. Não, não os primeiros, pois houve antes um labirinto que sobreviveu a eles. O caminho a esse labirinto, onde não faltava a sua Ariadne, passava por sobre a Ponte Bendler, cujo arco suave se tornou minha primeira escarpa. Perto de sua base ficava a meta: Frederico Guilherme e a rainha Luísa. (1987, p. 73).

Perder-se requer instrução, requer a lembrança do aprendido, mas somente para que seja esquecido. Perder-se pode ser sinônimo de esquecer, por isso o perder-se na cidade é uma experiência que vai ganhando força no percurso, expressa nas imagens. Quiçá a cidade pudesse ser explorada como um labirinto, à semelhança do jardim Tiergarten.

Portanto não há espontaneidade no *perder-se*. Mesmo na flânerie benjaminiana, nas deambulações surrealistas ou nas derivas dos situacionistas há uma série de passos, de condições, que podemos tomar como exercícios no espaço urbano.<sup>5</sup> Da mesma forma como podemos tomar como apontamentos as escolhas de trajetos de Wenders em Tóquio, como os lugares dos filmes de Ozu e os aparentes desvios – as comidas artificiais, os campos de golfe – e as paisagens com sons não diegéticos de Herzog na Antártica, ou a escolha de personagens que compuseram uma geografia inventiva do lugar.

[2]

A condição física do corpo em deslocamento reforça a desconexão do espaço. Em alta velocidade é difícil prestar atenção à paisagem. (Sennet, 2003, p. 18).

É precisamente este movimento, o de *prestar atenção à paisagem*, na contramão de uma *experiência da velocidade*, que apresentamos como imagem de um percurso. Neste sentido, o espaço-tempo da cidade constitui-se numa estratégia de percepção, apropriação e reelaboração de identidades, lugares de inclusão e exclusão, olhares sobre o patrimônio material e imaterial, sobre aquilo que se quer lembrar e esquecer. Flanar sobre ela ativa memórias e lembranças. No emaranhado das superposições temporais e espaciais do espaço urbano, a cidade apresenta-se como um texto a ser lido, decifrado, experimentado:

Se a cidade é um texto que pode ser lido a partir da materialidade urbana, e se é possível imaginar os pedestres

5 Pontuamos aqui três momentos de um caminhar sobre o espaço urbano: a flânerie destacada por Walter Benjamin na obra de Baudelaire no momento de modernização das cidades e a sua própria; as deambulações, acionadas pelos surrealistas e dadaístas nas três primeiras décadas do século XX e as derivas, da metade do século XX, fruto do movimento situacionista. Para entender estes momentos, ver CARERI, F. (2013).

do passado que percorriam este texto em pontilhado – ou seja, que realizavam percursos –, é preciso lembrar que o ato de caminhar através de uma cidade é uma operação complexa que envolve muitos outros gestos e sentidos para além do movimento das pernas e do deslocamento no espaço extensivo. Quem caminha observa a paisagem, vivencia possibilidades e interditos, vai ao encontro ou foge do encontro de outros passantes, segrega ou é segregado. (Barros, 2007, p. 44-45).

Somos viajantes e portadores de uma bagagem que nos conecta a outros tempos e espaços, mas que, simultaneamente nos lança ao novo, ao desconhecido/conhecido. Essa outra relação com o tempo é marcada nos dois filmes. Às vezes numa lentificação dos planos, às vezes na lenta narração memorialística de Wenders, ou nas imagens das cavernas ou sob o gelo de Herzog, há uma nítida escolha pela desaceleração do tempo. Portanto, ativa o olhar para outra conexão espaço-temporal.

Transitar ou flunar pela cidade e admitir que ela só possa ser pensada pelos seus vestígios, takes de personagens e cenas urbanas, conduz-nos ao reconhecimento de que registrar a cidade também é possível através de seus fragmentos e rasuras/ranhuras e, para traduzi-la, é preciso admiti-la como indecifrável. Assim com a Tóquio de Wenders e a Antártica de Herzog.

[3]

### ***Caminhar e copiar é melhor que ler e sobrevoar***

Jan Masschelein (2008) em seu texto *Pongámonos em marcha*, que trata de uma certa pesquisa em educação, desenvolve a seguinte citação de Benjamin, em *Dirección única*:

La fuerza de un camino varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Quien vuela sólo ve cómo el camino va deslizándose por el paisaje y se desdevana ante sus ojos siguiendo las mismas leyes del terreno circundante. Tan sólo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre cómo en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, calveros y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace

salir a los soldados de sus filas. Del mismo modo, sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior: porque el lector obedece al movimiento de su Yo en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja que el texto le dé órdenes. (p. 22)

O autor vai mostrando que a diferença entre caminhar e voar está na mesma ordem que entre copiar e ler e que ambas apresentam diferentes modos de se vincular ao mundo e ao presente. Caminhar é insistir no percurso – e não num percurso – e é, ao mesmo tempo, ser conduzido por ele. Portanto caminhar faz parte de um exercício ao qual nos submetemos e não o contrário. E, como ainda coloca Masschelein (2008), caminhar está relacionado com um novo olhar, porém não no sentido de adquirir um ponto de vista e sim de deslocar o olhar de modo que possamos ver de outro modo (p. 22).

Em outro texto, ao falar sobre o trabalho de campo que empreendeu com estudantes de pós-graduação em cidades pós-conflito trata, entre outras coisas, da ideia de que a educação torna o mundo *presente*. E que o que este trabalho de campo com seu percurso metodológico oferece (caminhar, ver, tornar o olhar vigilante e atento) é menos *a abertura de uma janela para o mundo* ou a descoberta de países e hábitos e sim dispositivos *para entrar no mundo* (Masschelein, 2014).

[4]

### *Descondicionamento óptico*

No conjunto de imagens captadas num exercício de filmagem urbana realizado há quatro anos atrás, as imagens feitas dos fios de luz em movimentos de plongèe e contraplongèe sem referência de contexto é radicalizada de baixo para cima sem nenhuma referência espacial.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Tal exercício está presente na tese de doutorado de Rechia, K. C. (2013). *O jardim das veredas que se bifurcam: cinema e educação*.





Fig. 5: cena filmada em exercício presente na tese de doutorado de Rechia (2013).

É possível destacar nestas cenas um princípio do condicionamento do nosso mundo óptico que é a verticalidade (Deleuze, 1992, p. 71). Isto é claro na pintura, por exemplo, o que permitiu certa naturalização do olhar e do desenvolvimento de sensibilidades limitadas.

Descondicionar este olhar óptico, não só em sua verticalidade, mas também em seu sentido parece ser fundamental para discutirmos outras formas de pensamento sobre o mundo e as coisas. Olhar para os fios de luz em contraplongée pode manter a verticalidade, mas muda o ponto de vista. Filmar as raízes em plongée também, mas enquadrá-las num plano sem referências de profundidade é subverter a lógica do ponto de referência que os objetos comumente têm entre si, no interior das imagens sensório-motoras, das imagens-movimento como conceituou Deleuze (1990). Ao juntar estas imagens, lembramos do diagrama beckettiano: “mais vale estar sentado que de pé, e deitado que sentado.” (Deleuze, 1992, p. 71). Qualquer tentativa de inverter pontos de vista, alterar a direção do olhar, capturar imagens pouco usuais, é significativa como exercício.

[5]

#### ***Ausência e excesso***

Possivelmente, o grande exercício de estar na cidade seja o de escapar à sua saturação. Saturação de imagens, saturação de infor-

mações. Inventar alguns labirintos para achar outras coisas nas quais se inspirar e criar. No conto *Utopia de um homem que está cansado* (Borges, 2009), o narrador Eudoro Acevedo caminha e neste caminho chega a uma casa sem fechadura, cuja porta foi aberta por um homem alto. Este homem estava séculos à frente. Eudoro se apresenta:

- Sou Eudoro Acevedo. Nasci em 1897, na cidade de Buenos Aires. Já completei setenta anos. Sou professor de letras inglesas e norte-americanas e escritor de contos fantásticos. Ao que o homem retruca:

Lembro-me de ter lido sem desagrado – respondeu – dois contos fantásticos. As viagens do capitão Lemuel Gulliver, que muitos consideram verídicas, e a Suma Teológica. Mas não falemos de fatos. Os fatos já não tem importância para ninguém. São meros pontos de partida para o pensamento e a invenção. Nas escolas nos ensinam a dúvida e a arte do esquecimento. Antes de tudo o esquecimento de coisas pessoais e locais. Vivemos no tempo, que é sucessivo, mas procuramos viver sub specie aeternitatis. Do passado nos ficam alguns nomes, que a linguagem tende a esquecer. Evitamos as precisões inúteis. Não há cronologia nem história. Tampouco há estatísticas. Você me disse que se chama Eudoro; eu não posso lhe dizer como me chamo, porque me chamam alguém.

O mundo que Alguém habita, parece ser o mundo que abandonou o excesso. O excesso com suas certezas e sua atividade mnemônica incessante. Pouco criamos, pois nos apegamos aos fatos e estes cultivados por uma linguagem sucessiva, usada para que se repita tudo à exaustão. Colocar-se em experiências corporais intenta um deslocamento também no pensamento, pois os fatos, se é que não podemos escapar deles, devem ser meros pontos de partida para o pensamento e a invenção (Rechia, 2013).

Eudoro diz que em sua casa há mais de dois mil livros; provoca risos em Alguém, que afirma ser impossível alguém ler esta quantidade e sentencia: além disso não é importante ler, mas reler. De que nos adiantam milhares de imagens? Importa que possamos inventá-las, lê-las e relê-las, bifurcá-las. Talvez precisemos cavá-las com uma pá, como falou Herzog a Wenders em *Tokyo-Ga*.

Num dos filmes de Ozu, *Era uma vez em Tóquio* (1953), a história trata de um casal de idosos que viaja a Tóquio. O objetivo é o de visitar os filhos que há anos não veem, porém, todos são muito atarefados e não têm tempo para dar-lhes atenção. Uma passagem interessante

da obra é o passeio que fazem pela cidade. Os filhos têm sua rotina e é a nora do segundo filho (já falecido) que passeia com eles pela cidade, em um ônibus turístico, portanto, neste momento, eles só veem os pontos turísticos, a princípio. Quando descem do ônibus, Tóquio passa a ser vista de outros lugares, como do chão, de cima de um prédio de lojas etc. Observamos que a cidade se transforma pelos diálogos dos personagens e pelo lugar que eles ocupam. A nora, ao tentar precisar algumas localizações, do alto - *por ali, naquela vizinhança* - mostra como é difícil traduzi-la em palavras, e essa impossibilidade de precisar as suas localizações, para Yoshida (2003) constitui-se numa geografia de ausências.

Porém esta geografia de ausências trabalha com a imprecisão, mas ao mesmo tempo com o *vazio do nada*, quando a cidade é abreviada em sua representação pelos dois velhos ao atravessarem o viaduto. Como infere Yoshida (2003), não há mais nada para mostrar. Este *nada*, em sua tradução, não necessariamente é sinônimo de *vazio*, pode significar até o *todo*, das coisas e seres (p. 28). É a isso que se refere Wenders após ouvir com atenção a questão levantada por Herzog: é ali mesmo, no caos da cidade de Tóquio, no excesso que ele insiste em ver algo, talvez como o casal, o filho e a nora *quando descem do ônibus*. A cidade narrada dos pontos turísticos e a cidade percorrida no chão. Assim, nesta situação, a cidade se transforma pelos diálogos. É o encontro com a cidade que aproxima, que cria um diálogo com ela e não sobre ela. Portanto, os exercícios devem lidar tanto com a ausência quanto com o excesso de imagens, pois o que talvez esteja em questão não sejam necessariamente a natureza das imagens, mas um olhar sobre elas (Handke, 2003). Por isso insistimos em buscar no cinema, mais especificamente em alguns tipos de filme e cineastas, modos de olhar, modos de fazer.

Assim como no jogo proposto até aqui no qual muitas peças estão soltas, muitas jogadas estão inconclusas, há nestes excertos fílmicos, muitas cenas sem começo nem fim. Instantes em que o olho parece ver algo pela primeira vez. Olhar da criança na descoberta do mundo, como Benjamin ao escrever sobre a infância em Berlim. Mas este olhar não é somente o de quem vê algo primeira vez, mas de quem, ao exercitar seu olhar, tem a sensação da primeira vez.

Num outro movimento, há os hondarenhos que estão doentes dos sentidos e resistem às imagens. Porém não é a ausência e nem o excesso de imagens que está em questão, é antes um certo tipo de olhar a um certo tipo de imagens (Larrosa, em prensa). Herzog afirmou que *o cinema é uma arte de analfabetos*, e completou, *o analfabetismo tem um outro lado é uma forma de experiência e de inteligência que em nossa civilização forçosamente se perde, é um bem cultural que*

*está desaparecendo da Terra* (apud Nagib, 1991, p. 20 e 21). Com isto e com seu modo de fazer cinema reforça a ideia deste olhar em *estado bruto*, inocente, desprevenido que remete àquele instante em que se vê, sente ou faz algo pela primeira vez.

Isso determina, no nosso caso, um modo de usar e entender a cidade, de torná-la um espaço háptico, de acionar um olho que toca o que vê, como já nos disse Herzog, a partir do qual possamos escapar de um tipo de percurso educativo, e intervir, propor, habitá-la de outra(s) forma(s). Por isso o conjunto de exercícios, notas e invenções funciona menos como manual de orientações e mais como peças ou pistas que sirvam para por em movimento o jogo que está posto ou a inventar outros jogos com outras regras.

Os hondarenhos não suportam certo tipo de mirada, assim como os habitantes da Antártica, assim como alguns de nós. Porque como nos ensina este tipo de cinema há que se aprender a olhar de novo.

## Bibliografia

- Barros, J. D. (2007) *Cidade e História*. Petrópolis: Vozes.
- Benjamin, W. (1987). *Rua de mão única*. v. 2. 2ª.ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense.
- Borges, J. L. (2009). *O livro de areia*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes: El andar como prática estética*. 2ª.ed. Trad.: Maurici Pla. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Deleuze, G. (1990). *Imagem-tempo*. Trad.: Heloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (1992). *Conversações, 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34.
- Handke, P. (1976). *Carta breve para um largo adiós*. Madrid: Alianza.
- Handke, P. (1985). *Lento regresso*. Madrid: Alianza.
- Handke, P. (2003). *La pérdida de la imagen, o por la sierra de Gredos*. Madrid: Alianza.
- Larrosa, J. (en prensa). *Las imágenes de la vida y la vida de las imágenes. Tres notas sobre el cine y la educación de la mirada*. Buenos Aires: Manantial.
- Masschelein, J. (2008). Pongámonos en marcha. In: MASSCHELEIN, Jan e SIMONS, Marten (eds.). *Mensajes e-ducativos desde tierra de nadie*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Masschelein, J. (2014). O mundo “mais uma vez”: andando sobre linhas. In: *Encontrar escola: o ato educativo e a experiência da pesquisa em educação*. Martins, F. F. R.; Netto, M. J. V. & Kohan, W. (orgs.). O Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ.
- Nagib, L. (1991). *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Oliveira, Jr. W. (2009) *Grafar o espaço, educar os olhos*. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072009000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072009000300002&script=sci_arttext)
- Oliveira, Jr. W. (2015) *Uma educação e um cinema no terreno? O espacial e as imagens verdadeiras em Fernand Deligny e Cao Guimarães*. Disponível em [http://www.cineop.com.br/Livreto\\_Educacao10CineOP\\_WEB.pdf](http://www.cineop.com.br/Livreto_Educacao10CineOP_WEB.pdf)

Preve, A.M.H. (2013) Perder-se – experiência e aprendizagem. In: Cazetta, V. & Oliveira Jr., W.M. (orgs). *Grafias do espaço*. Campinas: Alínea.

Rechia, K. C. (2013). *O jardim das veredas que se bifurcam: cinema e educação*. (Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, UNICAMP, Brasil. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000920331>).

Sennet, R. (2003). *Carne e pedra*. 3ª.ed. Trad.: Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Yoshida, K. (2003). *O antcinema de Yasujiro Ozu*. Trad. Centro de Estudos Japoneses da USP. São Paulo: Cosac & Naify.

### **Filmografia**

Herzog, W. (2007). *Encontros no fim do mundo*. Estados Unidos.

Herzog, W.; Vasyukov, D. (2010). *Happy People: A Year in the Taiga*. Alemanha.

Wenders, W. (1985). *Tokyo-Ga*. Alemanha.

Ozu, Y. (1953). *Era uma vez em Tóquio*. Japão.

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

Cinemas que se desdoblan entorno de un tema-lugar cinematográfico





# 6

## La cultura del infinito: un esbozo sobre la representación del espacio exterior en clave fílmica

David Moriente

*La relatividad general explica cómo el espacio  
y el tiempo emergen para constituir la columna  
vertebral de la naturaleza.*

Pedro G. Ferreira

### **Introducción. ¿Qué es el espacio?**

El astrofísico y divulgador Carl Sagan, en la serie televisiva *Cosmos: A Personal Voyage* (KCET, BBC: 1980) evocó para explicarlo el principio inmutable y estático de los *Principia Mathematica* de sir Isaac Newton, si bien de una manera un tanto poética, como el teatro infinito donde se representaba el drama de la muerte y la resurrección estelar. Desde un enfoque algo más sobrio, puede predicarse del espacio que es la entidad del lugar, inabarcable en términos humanos<sup>1</sup>, y necesaria para que se manifieste la gravedad, la más frágil de las cuatro interacciones fundamentales (fuerza gravitatoria, nuclear fuerte, nuclear débil y electromagnética). En otros términos, la gravedad funciona como el marco circunstancial donde se despliega el espacio-tiempo (Park, 2005: p. 273).

1 A este respecto, se recomienda el visionado del capítulo 1 "What is Space?" de la serie divulgativa presentada por el físico Brian S. Greene, *The Fabric of Space* (Nova: 2011-2012), <<https://www.youtube.com/watch?v=l8xJJYjOH3k>>.

También en la década de los ochenta, el polémico astrofísico y cosmólogo Stephen Hawking expresaba así lo inacabado del estudio del entorno sideral: “¿Tuvo el universo un principio, y, si así fue, que sucedió con anterioridad a él? ¿Cuál es la naturaleza del tiempo? ¿Llegará éste alguna vez a un final? [...] Algún día estas respuestas podrán parecernos tan obvias como el que la Tierra gire alrededor del Sol” (Hawking, 2013: p. 17). En efecto, no ha sido hasta fechas muy recientes cuando se ha comenzado a entrever una fracción infinitesimal de los mecanismos de funcionamiento del espacio. El conocimiento astronómico ha recorrido un tortuoso camino desde la primitiva concepción geocéntrica de la Tierra plana situada en un marco de estrellas fijas hasta la captación de la radiación de microondas —vestigio remoto de la singularidad inicial del denominado como universo observable<sup>2</sup>, difundida masivamente con el concepto de Big Bang— y la conciliación de la física cuántica con la astrofísica, formulada en la teoría de supercuerdas.

El teatro del que hablaba Sagan había sido abordado de diferentes maneras a lo largo de la historia, yendo en paralelo las representaciones de cómo se había imaginado el cosmos y los hallazgos en las observaciones astronómicas, por un lado, y el de las narrativas —aquí nos centraremos en las cinematográficas—, por otro. Así como la ciencia, la cultura popular se ha preguntado tenazmente sobre el aspecto de ese exterior tan inmenso que aunque no sea infinito —dato primordial que aún hoy se desconoce— está fuera de la escala humana. Si antaño el firmamento fue el dominio de los dioses, con el progreso de los telescopios en la Edad Moderna, sucesivamente más potentes, se permitió el asalto de los humanos a los cielos. Pero allí no había nada de lo que se había imaginado, ni divinidades ni complejas articulaciones de animales fabulosos ni héroes titánicos que sujetaran la bóveda celeste. Sin embargo, la observación astronómica ha traído consigo la concatenación progresiva de enigmas cada vez más complejos: así, los quásars, púlsares, agujeros negros, lentes gravitacionales, sistemas solares dobles o triples, galaxias, cúmulos estelares o supercúmulos galácticos son el equivalente contemporáneo de las maravillas astrológicas de la Antigüedad.

La idea central del presente texto es la de que el espacio en el cine se ha descrito de un modo *geográficamente manipulable*, en

2 “El universo observable es aquel que podríamos observar en un momento dado con los mejores instrumentos imaginables: telescopios gigantes, detectores muy sensibles de neutrinos y de ondas gravitacionales, etc. El universo observable es parte de un Universo mayor, que podría ser infinito. En la mayoría de los libros de texto y artículos de investigación, cuando se habla del ‘Universo’ se está hablando del universo observable y no del Universo. La teoría que explica mejor el desarrollo del universo observable es la de la gran explosión [Big Bang]” (Peimbert, 1998: p. 58)

concreto, la representación del espacio exterior (o sideral) en la escenografía utilizada en las producciones fílmicas de ciencia ficción. A este respecto, la hipótesis de partida sostiene que prácticamente desde sus comienzos, el cine que entró en contacto con la temática astronómica y astronáutica ha diseñado convenciones que facilitaron la comprensión y la consecuente recreación de una entelequia que es irreductible a la escala humana. Los cineastas, diseñadores y directores de fotografía (y más tarde los programadores) han manipulado de modo sistemático el plano euclidiano para disponer en el formato fílmico —la pantalla— aquellos objetos que desempeñan funciones narrativas o circunstanciales de lugar —planetas, naves, astronautas, etcétera— y de este modo, poder relacionarlos unos con otros dentro de un marco de representación de carácter geográfico. En otras palabras, el cine ha procedido a desarrollar pactos visuales que permitirían la interpretación perceptiva de algo para lo que los espectadores no tienen conciencia, dotándolo de una lógica bidimensional de la que carece por completo. Este procedimiento es lo que denominamos provisionalmente como una *adaptación de la lógica geográfica al espacio sideral* y que se puede resumir con los términos que utiliza el físico Leonard Susskind para exponer la interrelación de las tres dimensiones espaciales y una cuarta temporal: “Arriba-abajo, este-oeste y norte-sur —afirma— son las tres direcciones cerca de la superficie de la Tierra. Pero una dirección escénica implica no sólo *dónde* tiene lugar una acción, sino también *cuándo* tiene lugar. Por ello, hay una cuarta dirección en el *espacio-tiempo*: pasado-futuro” (Susskind, 2008: p. 54).

Un ejemplo significativo de este proceder se explica en la evolución experimentada en el medio cinematográfico en el arco cronológico de algo más de un siglo: una amplia fisura conceptual, narrativa y tecnológica que separan las primitivas y artesanales representaciones del espacio de las imágenes infográficas. Un largo camino desde que en 1902 Georges Méliès recurriera a un telón negro y unas convencionales estrellas de cinco puntas con las cabezas de los bailarines del Théâtre du Châtelet en *Voyage dans le lune* (Duckett, 2011: p. 180), hasta la coreografía orbital de *Gravity* (2013) donde Alfonso Cuarón introduce una cámara digital autónoma de las condiciones físicas reales y emancipada de las limitaciones del arriba y abajo tradicionales (figs. 1a y 1b).



Figura 1a. *Voyage dans le Lune* (1902)



Figura 1b. *Gravity* (2013)

Comparación de los firmamentos de *Voyage dans le Lune* (1902) y *Gravity* (2013): del telón filmado a la tecnología digital.

Nuestro razonamiento se alinearán en un eje cronológico-interpretativo de las interacciones visuales entre cine y descubrimientos astronómicos; mediante la puesta en paralelo del desarrollo de las convenciones científicas, y la apropiación y ulterior representación de las estrategias narrativas desplegadas en la práctica fílmica. Para tal fin, se relacionarán el conocimiento popularizado de la astronomía y la cosmografía junto a los intercambios de imágenes en el discurso del cine. Dado que la extensión del capítulo es limitada, un análisis cuantitativo profundo involucraría atender a la ingente producción audiovisual habida (en la que se afiliaría también el medio televisivo) de diverso origen geográfico y muy heterogénea factura. Por este motivo se argumentará con títulos —tomados desde el cine de los orígenes

a la actualidad— inscritos en su mayoría en la cultura colectiva occidental del siglo xx<sup>3</sup>.

### Dos premisas

La magnitud de lo que rodea al planeta Tierra es indudablemente sobrecogedora: en los 13.700 millones de años de existencia calculada desde el Big Bang, se estima que el diámetro del universo observable desde la Tierra es del orden de unos 45.000 millones de años-luz; 88.000 trillones de kilómetros distan entre la humana conciencia de lo mensurable y la desmesurada sinrazón del infinito (fig. 2).

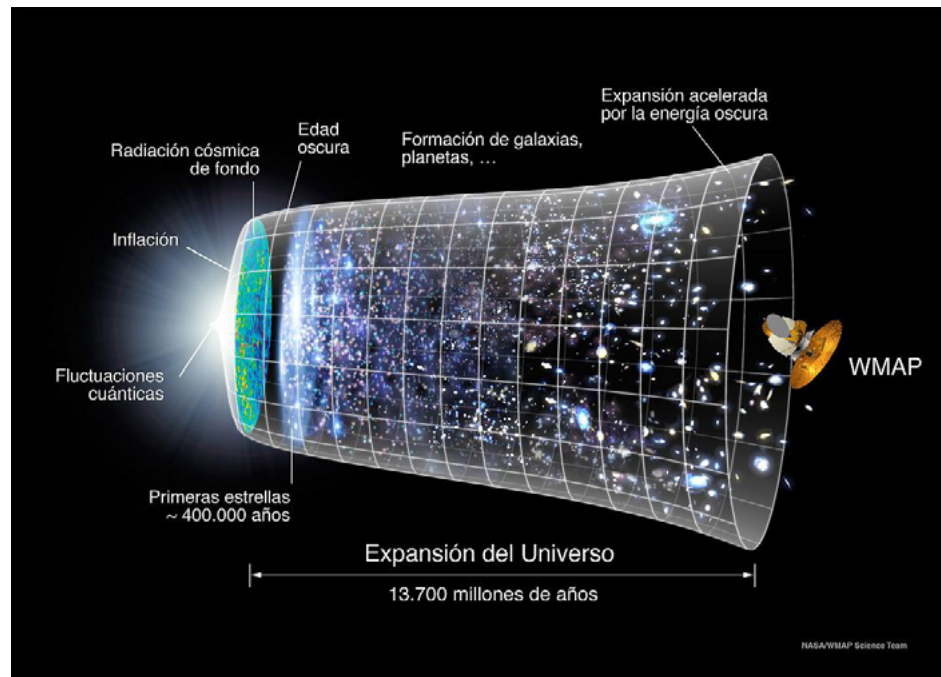


Figura 2. Esquema cronológico tridimensional en forma de *cono de luz* (usado por S. Hawking en los años ochenta para *Breve historia del tiempo*) que describe el desarrollo del denominado Universo observable.

A pesar de esta inmensidad, la representación cinematográfica del espacio se ha ejecutado a lo largo de su historia mediante una serie de patrones iconográficos que facilitasen su comprensión. Obvia decir que el corpus de películas inscritas en el género de ciencia ficción supera con creces el presente comentario adjudicado en este libro, razón por la que aquí se desea conciliar las cartografías que ofrece del espacio sideral un producto cultural como es el cine con parte de la noción de *geograficidad* —entendida a la manera del geógrafo Éric

3 Esto último implica que prácticamente toda la filmografía citada será de origen estadounidense, por la sencilla razón de que sus canales de distribución están mucho más extendidos, y porque tanto en las producciones de bajo presupuesto de los años cuarenta y cincuenta como en los *blockbusters* de cientos de millones de dólares de las dos últimas décadas, los EE UU son una potencia industrial en lo que se refiere a la ciencia ficción fílmica.

Dardel, la “relación entre el mundo material externo y el mundo interno del sujeto” (Lindón, 2006: p. 359)—. Asimismo, para combinar los diversos trayectos de apropiación y descontextualización por parte de la imagen astronómica y la imagen fílmica, así como las posibles conjeturas de explicación y/o conceptualización de la magnitud espacial en la exposición cinematográfica. Para llevar a cabo el recorrido planteado proponemos dos premisas:

—*La representación de la realidad física en el plano: lo tridimensional contradice a lo bidimensional.* La geografía —del latín *geographia*, y este del griego *γεωγραφία*— es, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, “la ciencia que trata de la descripción de la Tierra” y, en un sentido figurado, “territorio, paisaje”; para nuestro objetivo, se percibe como la disciplina que describe el universo (*κόσμος*) inmediato de la especie humana, en otros términos, una suerte de primera cosmografía (y cosmética, en tanto que *ordenada*), connatural. El espacio exterior es *antigeográfico*, dado que no se deja reducir a los diminutos parámetros del plano euclidiano donde se halla confinada la humanidad. Un carácter antigeográfico que se plasmaría en los primeros mapas de las estrellas y constelaciones (Kanas, 2007). O en la geografía imaginaria, tomando la interpretación que hace el historiador Robert Appelbaum sobre las cartografías del final del medievo, pues parece ser que existe cierta relación especular entre el conocimiento ignorado y las conjeturas originadas por minúsculos indicios, tanto en el pasado de los siglos XIII y XIV como en el presente contemporáneo; la geografía sería así un modo de escritura del planeta (por extensión, la cosmografía y la astronomía desarrollan el mismo empeño), “pero el estudio de la geografía es también el estudio de lo creíble, de lo que los diferentes pueblos han supuesto sobre el mundo y su organización sociofísica” (Appelbaum, 1998: p. 2).

—*La construcción de realidades a través del medio cinematográfico: taumaturgia del cine fantástico.* Se puede inferir que no se imaginaba del mismo modo el espacio sideral en los relatos fantásticos del cine mudo a cómo se visualizan hoy en los filmes de alto presupuesto. Todo ello obedece a una enmarañada ecuación donde se desarrollan en paralelo, en serie y en retícula los descubrimientos astronómicos, los modelos astrofísicos, las diversas concepciones culturales del firmamento y, también, las relaciones geopolíticas de cada contexto histórico. De este modo el cine de ciencia ficción ofrece una cantidad de información sumamente valiosa sobre la percepción de determinado componente científico y/o tecnológico —derivado de la astronomía, la astrofísica, la cosmología, la ingeniería espacial y así, indefinidamente— en diferentes etapas de la historia contemporánea y su posterior reapropiación iconográfica y consecuente fusión en el contexto de la

cultura visual. En otro lugar ya definimos el género de la ciencia ficción cinematográfica como “aquellas producciones audiovisuales cuyo discurso se escribe modulado por un pacto con la ciencia y/o la tecnología, a través de préstamos y apropiaciones derivados del imaginario científico y sus prácticas” (Moriente, 2014: p. 10); aquí, como ejemplos de esos protocolos de interacción entre la ciencia y el arte, se podría abocetar una historia de la indumentaria (la real y la apropiada por el cine) de los astronautas o de los patrones de diseño de las astronaves; asimismo, un asunto íntimamente relacionado cuya atención sobrepasaría con creces los límites del texto sería el de cómo se diseñan geográficamente para el cine las descripciones visuales de los planetas: exóticos paisajes, extravagantes orografías, climas extremos, etcétera, cuyas últimas muestras más recientes y espectaculares serían los filmes *Avatar* (James Cameron, 2009) o *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) (fig. 3).



Figura 3. Una muestra del exotismo planetario: las flotantes montañas Aleluya —por su contenido rico en el ficticio *inobtanio*— de Pandora en *Avatar* (2009) y la inexplicable solidez de las heladas nubes de metano en el planeta Mann de *Interstellar* (2014).

### En las cercanías del sistema solar

“Houston, Tranquillity Base here. The Eagle has landed”. Esas fueron las primeras palabras del comandante Neil Armstrong al alcanzar la superficie lunar con el módulo de descenso el 20 de julio de 1969. Anteriormente, en el siglo II d.C., Luciano de Samosata ya se había embarcado en un viaje a través del espacio interplanetario para relatar las costumbres de los extraños habitantes de la Luna y el Sol. De igual modo que con posterioridad hicieran Johannes Kepler (*Somnium sive Astronomia lunaris Joannis Kepleri*, 1608, 1634), Cyrano de Bergerac (*Histoire comiqué des Etats et empires de la Lune*, 1657), Jonathan Swift (*Gulliver's Travels*, 1726), Voltaire (*Micromegas*, 1752) o, más tarde, Ray Bradbury (*The Golden Apples of the Sun*, 1953), la descripción fantástica sirvió para establecer un paralelismo hiperbólico con el que fomentar el ejercicio crítico de la sociedad. Sin embargo, y para los requerimientos de nuestro estudio, no será hasta la publicación del relato de Jules Verne “De la Terre à la Lune” (1865) donde se extenderá la influencia de la ciencia aplicada junto a la fantasía para concebir a principios del siglo siguiente un híbrido de ambas, la literatura de anticipación y, posteriormente, de ciencia ficción.

A pesar de que se ha atribuido convencionalmente una fracción de la paternidad del género literario a Verne junto a H.G. Wells y Aldous Huxley, las fabulaciones del francés están más relacionadas con la difusión de las rápidas innovaciones tecnológicas en aquel contexto histórico pues sus narraciones, no en vano, recogen todo el peso de la tradición francesa del conocimiento, en tanto que potencia hegemónica gracias al poder obtenido a través de las expediciones científicas napoleónicas (Ortega, 2000). Pero las narraciones de Verne también destilan el influjo del desarrollismo implicado en la expansión colonial y la construcción nacionalista —puestas en paralelo— de los países que protagonizarán los procesos bélicos en el siguiente siglo XX: el Imperio británico, el Imperio austro-húngaro, Francia, Italia y, al otro lado del océano, la joven nación de los Estados Unidos de América. Infinidad de autores tanto académicos como de divulgación han enfatizado, alabado o criticado la figura de Verne en tanto que visionario, y la utilización de la ciencia y la técnica en su literatura (Navarro, 2005). Su prosa refleja también la visión de los exploradores —como el famoso Stanley Livingstone, ya inscrito en el inconsciente colectivo—, por esa razón, el interés por los nuevos territorios, la Luna, sería una consecuencia lógica de los anhelos del saber del momento: en términos foucaultianos, la producción literaria de Verne estaría inscrita forzosamente en el marco epistémico del decimonónico tardío y no habría supuesto ninguna discontinuidad con el género de la *roman scientifique*. Así, la cercanía de la Luna a la Tierra (unos 300.000 kilómetros o



un segundo-luz), impregna sobremanera el carácter temático de las narraciones; no es de extrañar que el espejo de la futura navegación espacial fuese, precisamente, “De la Terre à la Lune”.

No se puede concebir la astronomía de los siglos XIX y XX sin la ayuda de la fotografía, pues gracias al perfeccionamiento tecnológico de los equipos fotográficos y de las emulsiones cada vez más sensibles aumentará con inusitada rapidez el conocimiento astronómico, hecho que, en cierta medida, influirá en la difusión pública y posterior reapropiación popular de dichas imágenes. Desde las décadas de 1830-1840, los astrónomos rivalizaron por exhibir sus descubrimientos, dada la complejidad que comportaba la observación de los cielos, aquello implicó hallazgos casi simultáneos tanto al nivel local del Sistema Solar —por ejemplo, Neptuno fue registrado fotográficamente por primera vez en 1846— como de los primeros objetos estelares que distan años-luz, entre los que cabe citar a las nebulosas o los cúmulos estelares, publicados en gruesos volúmenes como el célebre catálogo del astrónomo danés John Dreyer *New General Catalogue of Nebulae and Clusters of Stars* de 1888 (Dreyer y Turner, 2014). No fue hasta mediados los cincuenta del siglo pasado que comenzaron a desarrollarse las antenas parabólicas de los radiotelescopios, cuyo paradigma de tamaño es la de Arecibo (Puerto Rico), para detectar los cuerpos celestes más alejados del Sistema Solar a partir del análisis de las emisiones del espectro electromagnético. En este sentido, desde la época victoriana el acto fotográfico había dotado de visibilidad a los objetos gracias a diversas técnicas de desvelamiento (Tucker, 2008: *passim* pp. 159-192) —infrarrojos, rayos X, espectrografía, ultravioleta, alta velocidad, etcétera— y, al mismo tiempo, habría transferido al observador el efecto de una hipotética objetividad icónica hacia aquello que se estaba examinando, una serie de marcas de veracidad o, como diría Roland Barthes, de la obstinación del referente.

En relación con el cine —aunque en la actualidad los espectadores del medio están acostumbrados a las retóricas pseudorrealistas y a las imposturas documentalizantes—, es posible que los primeros registros en movimiento de los astronautas en el espacio exterior no ofrecieran un horizonte demasiado expresivo para su correspondiente imitación en los términos requeridos por la narrativa fílmica de los años sesenta. En efecto, como demuestra el metraje registrado, en 16 mm, por Pável Beliáiev del primer paseo espacial del piloto Alexéi Leónov al exterior de la *Vósjod 2*, en marzo de 1965, lo que muestra el encuadre es un poco ininteligible y balbuceante, los movimientos tanto de la cámara como del protagonista dentro del plano son atropellados y, paradójicamente, no hay un marco de referencia espacial que permita situar a

Leónov flotando en la órbita terrestre: para el caso, semeja más una torpe película casera<sup>4</sup>. Otro tanto ocurrirá pocos meses después con la contrapartida estadounidense de los astronautas James McDivitt y Edward H. White, flotando sobre la Gemini IV, aunque con una calidad compositiva mejor que la documentación de los soviéticos (que quizá se deba a la pericia de McDivitt como camarógrafo<sup>5</sup>); sea como fuere, en este contexto la imagen real del espacio *no funciona como articulador del discurso cinematográfico*, motivo que ocasiona manipularla, en definitiva, se infiere la necesidad de convencionalizarla con el fin de que sea legible para el espectador.

Cincuenta años después de la imagen documental de estos primeros paseos espaciales se pasa a la espectacular actividad extravehicular de la ya citada *Gravity*, donde los personajes encarnados por Sandra Bullock y George Clooney se desenvuelven en la impostura de la ingravidez y la caída libre, y cuya historia cuenta el drama de un accidente en órbita, marcado por las texturas de la suspensión de la incredulidad. En esta dirección, entre los factores que explican esta evolución tan radical —en la que el simulacro es más real que la realidad inmediata, en términos baudrillardianos— destaca, sin duda, el portentoso avance desarrollado en las tecnologías de imagen generada por ordenador (*computer generated image*, CGI), que han permitido la especulación visual de un retrato detallado y pormenorizado de lo irreal. Un paradigma de la explotación minuciosa de alta definición es *Avatar*, ya que su director recurrió a todo el potencial de la CGI y la tecnología de 3D para construir *ex nihilo* un mundo inédito<sup>6</sup>, la ficticia luna Pandora, donde los personajes reales interactuaban con los infográficos ante el espectador sin que este pudiera percibir fracturas ni en las disposiciones visuales ni en los movimientos, formando un todo fuertemente cohesionado.

Pero volvamos a los orígenes. Entre las muestras tempranas de cine fantástico que reflexionan sobre las posibilidades reales de un viaje espacial, la narración más sugestiva es, indudablemente, *Frau im Mond* (Fritz Lang, 1929). Rodada dos años después del éxito de *Metrópolis*, se filmó siguiendo el guión de Thea von Harbou, en aquel momento es-

4 "Rare color footage of first spacewalk, Alexey Leonov, March 18, 1965", <<https://www.youtube.com/watch?v=uAPBRvd80TY>>.

5 "First American Spacewalk - Gemini IV", <<https://www.youtube.com/watch?v=mhWdc5rjeq0>>.

6 Para la importancia de *Avatar* en la difusión comercial del formato tridimensional de proyección, véase David Bordwell, "El 3D como caballo de Troya. Liderazgos y tensiones en la digitalización de la exhibición estadounidense" (*Archivos de la Filmoteca*, 72, octubre de 2013, 13-21).

posa de Lang; el filme aún conserva interés no por el tópico preliminar que justifica la historia, la colonización y explotación de los recursos selenitas, sino también por el detallismo en la documentación —por ejemplo, en cuanto a la representación del comportamiento de los fluidos en condiciones de ausencia de gravedad— y, sobre todo, por el alcance que posee en cuanto al tratamiento de una precoz temática de género y de la igualdad de sexos en un ámbito, digamos, aventurero. En *Frau im Mond* la primera visión del firmamento y de la Tierra desde el espacio resulta convincente teniendo en cuenta la tecnología de los efectos visuales de la época, pues se describe el espacio exterior salpicado de estrellas y nuestro planeta con el halo de la atmósfera, incluso (a diferencia, como ya se ha comentado, de la baja legibilidad de las primeras filmaciones de los paseos espaciales). En cuanto a la imagen de la Luna, Lang utiliza el recurso del plano subjetivo desde el telescopio de la astronave; como cabe deducir, corresponde a la cara visible desde la Tierra —la primera fotografía detallada fue tomada en 1863 por el astrónomo estadounidense Henry Draper, mientras que la cara oculta no fue captada hasta 1959, por la sonda soviética Luna 3— y donde se observan con facilidad tanto el Mare Serenitatis y el Mare Tranquillitatis, este último el lugar elegido para el alunizaje del módulo Eagle en la misión Apollo 11.

Como ocurrirá hasta la publicación de las fotografías tras el alunizaje real en 1969, la representación de la geografía lunar —selenografía— está idealizada en la película de Lang, no obstante, quizá se pueda apuntar la hipótesis de que el uso retórico de los paisajes nevados de la Luna responda a la profusión del denominado cine de montaña, el *Bergfilm*<sup>7</sup>. Muchos de los planos de recurso de la película de Lang influirán en innumerables films posteriores convenientemente reciclados: el despegue, la de aproximación de la nave al satélite en una trayectoria en diagonal con respecto del plano de representación, la observación de los objetos celestes desde un mirador y otros semejantes se han reciclado hasta convertirse en códigos visuales estereotipados que facilitan la lectura del género por parte del espectador (fig. 4).

7 Género cinematográfico típicamente alemán que exaltaba la visión romántica de la naturaleza y la incipiente cultura del deporte de montaña, como la escalada o el esquí, producido masivamente por la UFA (Universum Film AG) y que fue muy popular hasta bien entrados los años treinta del siglo pasado.



Figura 4. Recursos de *Frau im Mond* (1929) que se han extendido como tópicos al género: rampa de lanzamiento iluminada, la sensación de ingravidez, el mirador de la astronave y la superficie del objeto astronómico.

Aunque no se desea insistir en el carácter de simulacro de los escenarios planetarios, conviene indicar que también Stanley Kubrick aventuró una posible orografía del terreno lunar en *2001: A Space Odyssey* (1968) —ha de recordarse que Kubrick rodó las escenas en el set más de dos años antes de la llegada oficial el 20 de julio de 1969—. Así como una imagen codificada y convencional —suelo gris y polvoriento, cráteres y cielo negro— en la serie británica *Space 1999* (ITC: 1975-1977); y mucho más documentada en *Apollo 13* (Ron Howard, 1995) o *Moon* (Duncan Jones, 2009), cuando no directamente “documentalizada” (es decir, arrogándose de las estrategias narrativas y las texturas formales de la documentación en 16 mm) como la que se aprecia en el falso documental de temática terrorífica *Apollo 18* (Gonzalo López-Gallego, 2011). En este texto no vamos a entrar a valorar la trascendencia de determinados viajes espaciales, terreno abonado de la denominada “literatura conspiranoica”; el lector puede acudir al visionado del formidable *mockumentary* (o falso documental) sobre la leyenda de la implicación de Stanley Kubrick en un montaje orquestado por la NASA y, en última instancia, reflexionar sobre los efectos de verdad instalados en la supuesta subjetividad de la imagen documental y cinematográfica: Kubrick, el rodaje de *2001* y la cuestión de los rumores (fundados o infundados) de que el alunizaje fue una farsa, dio pie al documental producido para la televisión francesa por Arte France y el Centre National de la Cinématographie, *Opération Lune*, dirigido por William Karel y con fuertes vínculos con las premisas del largometraje de ficción *Capricorn One* (Peter Hyams, 1976), sobre un falso aterrizaje estadounidense en el planeta Marte.

Ciertamente, otro de los cuerpos celestes más cercanos a la Tierra es el planeta rojo, a una distancia de entre 100 y 200 millones de kilómetros, dependiendo de su situación orbital. En tanto que objeto interpretado dentro del imaginario popular, asoma de vez en cuando para recordar que los hipotéticos marcianos siempre están a punto de preparar una invasión. Esta suerte de psicoanalítica atracción-repulsión por el planeta vecino se remonta a finales del siglo XIX, cuando Marte fue objetivo de las ensoñaciones del opulento aficionado a la astronomía Percival Lowell —espoleada su imaginación por la cartografía marciana publicada pocos años antes por el astrónomo Giovanni Schiaparelli en 1888— y, más tarde, por parte del ciclo de Barsoom en las novelas de Edgar Rice Burroughs (1912-1943), donde detalla minuciosamente la épica crepuscular de un mundo agonizante —no sin atisbos de mirada etnocentrista, como ocurrirá también con el ciclo dedicado a Tarzán— lleno de criaturas insólitas, señores de la guerra, luchas tribales y exóticas doncellas, con una nostalgia por el erotismo de una naturaleza salvaje y masculinizada, y muy similar a los parámetros temáticos en la obra de contemporáneos suyos como H.P. Lovecraft o Robert E. Howard. Marte, pues, se convirtió en una suerte de pantalla mitopoética sobre la que los humanos habrían proyectado sus anhelos y sus miedos (Sagan, 1980: p. 106). Algo de esa pulsión inconsciente subyace en *Аэлита* (*Aelita, Queen of Mars*, Yákov Protazánov, 1924). El utopismo y la traslación gráfica al constructivismo —Kasemir Malevitch, El Lissitski, Naum Gabo— contaminaban por doquier la esfera de la cultura visual de la revolución de los sóviets y, en este sentido, *Aelita* es una original parábola sobre la lucha de clases ambientada en el antiguo y decadente Marte. La joven URSS comenzó a interesarse pronto por la incipiente astronáutica casi desde sus principios, los cálculos teóricos desarrollados por el ingeniero Konstantin Tsiolkovski en la década de los años veinte son fundamentales<sup>8</sup>, por este motivo no sorprende que después de la Segunda Guerra Mundial y su consecuente ascenso como potencia hegemónica mundial tras el armisticio, lanzara al espacio en 1957 el satélite Sputnik, inaugurándose así la carrera espacial.

Los años cincuenta y sesenta, en plena Guerra Fría, son los del contexto en que se inscribirán los miedos hacia el comunismo proveniente de China —*Yellow Peril*— y Rusia —*Red Scare*—, lo que hacía de Marte la metáfora perfecta de los invasores, que ocultos y acechantes pretenden dinamitar el orden social del estereotipado y consumista de los EE UU (Seed, 1999; Booker, 2001 y 2007). Estas temáticas obedecen al escenario geopolítico cuya escalada más complicada fue la Crisis

8 N.B.: De ahí que se le considere como uno de sus pilares, junto al alemán Werner von Braun y el estadounidense Robert Goddard, y otros menos conocidos como el rumano-alemán Hermann Oberth y el peruano Pedro Paulet Mostajo.

de los misiles de Cuba en 1962. No solamente se libró una contienda espacial entre soviéticos y capitalistas, sino que también en el marco virtual del celuloide: es bien conocida la apropiación indebida que efectuaba en sus remontajes el director Roger Corman —adali de la serie B— a través de filmes soviéticos de ciencia ficción propagandística como *Нелбо зовем* (*Battle beyond the Sun*, Aleksandr Kozyr y Mijaíl Karyukov, 1959), que compraba a muy bajo precio, uno de cuyos resultados más conocidos fue *Queen of Blood* (1966) (Dufour, 2011: pp. 46-ss.; Telotte, pp. 73-78).

Más allá del uso de los escenarios de Marte y la Luna, el resto de los cuerpos celestes del Sistema Solar apenas han aparecido en los filmes de ciencia ficción<sup>9</sup>. Entre Júpiter y Saturno orbitan a su alrededor más de cien satélites, los más conocidos de los jovianos son los que descubrió Galileo Galilei hacia 1610 —Ío, Europa, Ganimedes y Calisto— mientras que de los del anillado Saturno es Titán, el más grande, siendo el resto de los que más masa poseen Mimas, Encélado, Tetis, Dione, Rea, Hiperión, Jápeto y Febe. Algo parecido ocurre con otro de los gigantes de gas, Urano, cuyas lunas más conocidas de su treintena de acompañantes son Titania, Oberón, Miranda, Ariel y Umbriel; por su parte, Neptuno cuenta con catorce satélites, el más conocido, Tritón. Los mecanismos para la administración de una hipotética federación solar, sería hartamente compleja, dada los cambios dentro de las órbitas de los satélites y la captación de otros cuerpos celestes que cayeran dentro de la influencia de alguno de los planetas más alejados del centro del sistema. Arthur C. Clarke, con su característica flema británica describe la burocracia de la United Planets Organization —Organización de Planetas Unidos, análoga a la ONU— para estas situaciones en la novela *Rendezvous with Rama* (1972): “La situación para Tritón era más complicada. La gran luna de Neptuno era el cuerpo más alejado del sistema solar permanentemente habitado, de ahí que su embajador poseyera una considerable cantidad de representaciones, entre ellas Urano y sus ocho lunas...” (Clarke, 1975: p. 207<sup>10</sup>).

El film de Peter Hyams *Outland* (*Atmósfera cero*, 1981) es un thriller futurista cuyas premisas narrativas y estructura formal están casi caladas del celeberrimo western de Fred Zinnemann *High Noon* (*Solo ante el peligro*, 1952); esta historia está ambientada en la luna volcá-

9 No así en la literatura de ciencia ficción de variados orígenes geográficos, en cualquiera de sus variantes desde la *hard science fiction* hasta el *pulp* y así como en cómics y novelas gráficas. El Sistema Solar es el ámbito primario de la colonización terrestre en el marco de la especulación fantástica: granjas en Marte, ciudades flotantes en los mares de Venus, colonias mineras en el cinturón de asteroides o en los satélites de Júpiter, bases defensivas en Neptuno y un sinfín de combinaciones temáticas y de lugar.

10 *N.B.*: Obsérvese que en el año en que fue publicada, solamente se tenía noticia de ocho lunas orbitando Neptuno, habiéndose descubierto hasta catorce en la actualidad.

nica de Júpiter, Ío. Particularmente ejemplar, a nuestro parecer, es el tratamiento que se hace —en impostada técnica documental— de la luna Europa en *Europa One* (Sebastián Cordero, 2013), y de la agitada atmósfera de Júpiter, en una perenne tormenta, en la reciente e indudablemente barroca *Jupiter Ascending* (*El destino de Júpiter*, 2015) de los hermanos Lana y Andy Wachowski. Elementos ambos, Júpiter y Europa, que ya habían sido protagonistas en la poco afortunada continuación de la fábula de Kubrick, *2010*, dirigida en esta ocasión por el ya citado Peter Hyams (figs. 5-5d).

*Event Horizon* (*Horizonte final*, Paul W. S. Anderson, 1997) es una actualización de la leyenda del Holandés Errante pero ambientada en el espacio. La nave Event Horizon<sup>11</sup>, un modelo experimental capaz de generar pliegues espaciales para acceder a distantes regiones del universo, desaparece tras una prueba fallida en 2040 para volver siete años después —obsérvese las reminiscencias wagnerianas de la ópera *Der fliegende Holländer* (1843)— a la órbita de Neptuno. Este planeta y sus inmediaciones aparecen representados de manera verosímil —por ejemplo, su atmósfera rica en metano, que otorga el característico color azulado de sus nubes— gracias a la documentación obtenida de las sondas Pioneer y Voyager y, más recientemente, de la



Figura 5. *Outland* (1981)

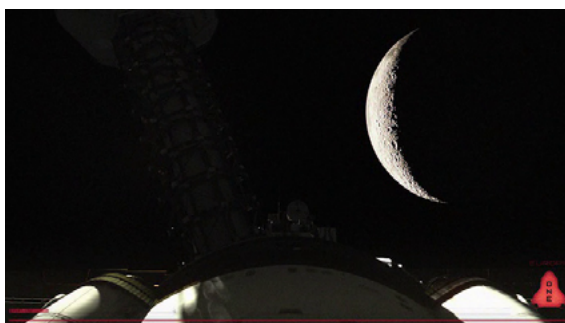


Figura 5b. *Europa One* (2013)

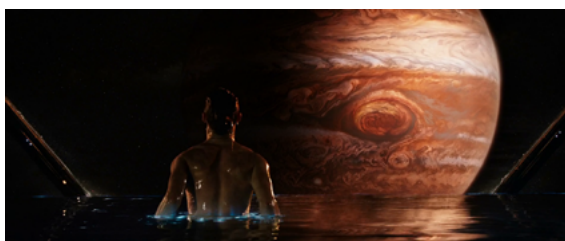


Figura 5c. *Jupiter Ascending* (2015)



Figura 5d. *2010* (1984)

La representación del gigante gaseoso Júpiter (y alguno de sus satélites) en *Outland* (1981), *Europa One* (2013), *Jupiter Ascending* (2015) o *2010* (1984)

11 N.B.: Tanto el título de la película como el de la astronave se refieren al “horizonte de sucesos” de un agujero negro, punto a partir del cual es imposible predecir el comportamiento de un objeto o de la luz atraídos por su intensa fuerza gravitacional; la desafortunada traducción del título al castellano como “Horizonte final” elimina la información adicional de este significado.

Galileo. En el film *Event Horizon* comienza a atisbarse de manera tímida un intento de desmontaje del espacio isotrópico; así, el protagonista aparece en plano cabeza abajo en la estación espacial del principio o, también, los planos de las astronaves Lois & Clark y la *Event Horizon* con respecto de la superficie de Neptuno (figs. 6 y 6b).



Figura 6. *Event Horizon* (1997)



Figura 6b. *Event Horizon* (1997)

Violentando la normalidad de los ejes compositivos en *Event Horizon* (1997)

Hay que tener en cuenta que el cine de ciencia ficción realizado en las dos últimas décadas con una temática próxima a la literatura *hard science fiction* —narraciones con fuertes pertrechos científicos, cuyos representantes son Isaac Asimov, Stanislav Lem y Arthur C. Clarke, y más tarde, Poul Anderson, Larry Niven, Gregory Benford y Kim S. Robinson— se ha apropiado de una cantidad ingente de documentación visual procedente de los proyectos de artistas conceptuales de la NASA, cuyos dos máximos exponentes son Don Davis y Rick Guidice, quienes favorecieron la difusión de proyectos de colonización interplanetarios entre los años setenta y ochenta. Asimismo es necesario señalar que una fracción considerable de la información recabada por los radiotelescopios se procesa convenientemente para traducirse a imágenes, gracias al trabajo de recreación y previsualización que efectúan artistas y que desembocan en diseños conceptuales. Este procedimiento ha permitido al público profano —pero también al entendido— entender el comportamiento de cierto quásar o concebir la excentricidad en



la órbita de determinado planeta; esto se puede comprobar en cualquier número de la revista *Investigación y Ciencia* (la versión española de la estadounidense *Scientific American*) donde se demuestra la importancia que poseen las recreaciones artísticas en la práctica de la comunicación de los resultados de las observaciones radiotelescópicas (fig. 7). En este sentido, la secuencia inicial de *Contact* (Robert Zemeckis, 1997), es un buen ejemplo de demostración del alcance de las ondas de radio, desde una barahúnda de emisoras que se solapan hasta el desvanecimiento total en el denominado “ruido blanco”, que es el sonido de la radiación de las microondas, residuo del Big Bang; no obstante, se puede leer como una metáfora de la finitud y el abandono de posiciones antropocéntricas y geocéntricas, dada la posición de la Tierra en la periferia de la Vía Láctea.

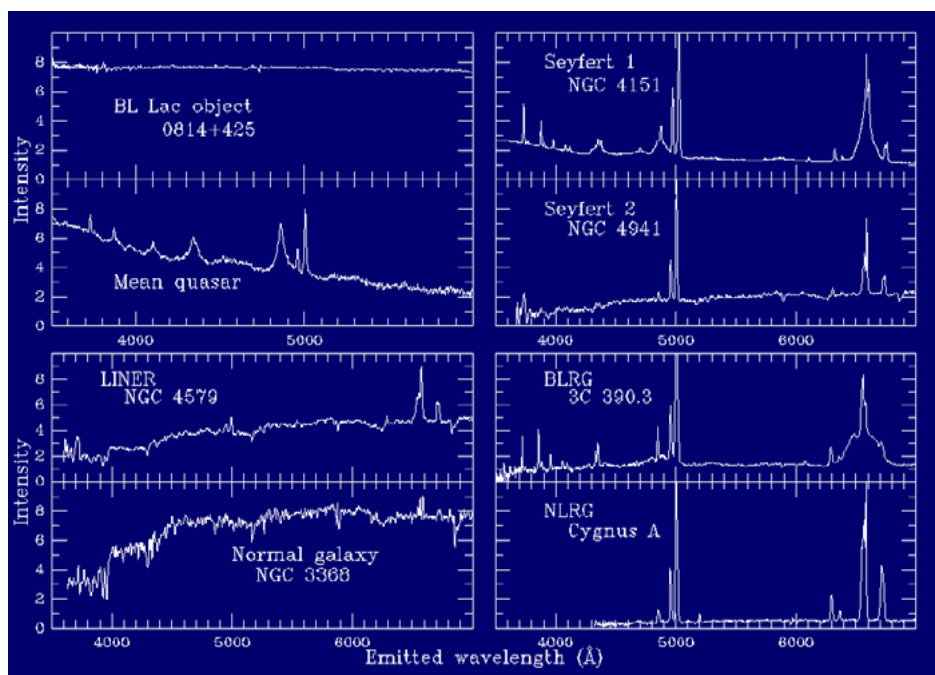


Figura 7. Lo que realmente ven los radiotelescopios: gráfico de radiación electromagnética

### Al asalto del espacio profundo: astronomía exótica y cultura de masas

Para finalizar este recorrido nos aproximaremos siquiera a grandes rasgos a la problemática que afronta la astrofísica en la actualidad, y su relación con el cine, a fin de cuentas, medio masivo por excelencia junto a la televisión. A pesar de los hallazgos de telescopios orbitales como el Hubble —que es el más famoso, pero también de otros como los Spitzer, Chandra, XMM-Newton, Soho, Cobe, Wmap, Webb, Herschel, Wise, Planck, Kepler o Fermi— el conocimiento del universo observable es raquítico. La exploración espacial de la ficción comenzó por indagar en los lugares más cercanos a los terrestres y no es de extrañar que los tres cuerpos celestes inmediatos a la cultura humana, el Sol, la Tierra y la Luna, se utilicen como sustantivos comunes para

designar otras estrellas, otros mundos habitables y otros satélites. La pesquisa ficticia corre en paralelo con la investigación científica y, en muchas ocasiones, el recurso de la imaginación —y lo que hoy se denominaría *previsualización*— ha permitido aproximarse a soluciones, no solo teóricas sino también tecnológicas, que en principio aparecían como descabelladas. No es de extrañar que el cine de ciencia ficción haya ejercido una influencia notable y que haya sido el punto de emergencia para los estudios iniciales de muchos investigadores de la vanguardia dedicados a dilucidar los secretos del cosmos. Quizá los más conocidos son, por su carácter divulgador, Carl Sagan, Michio Kaku y Ronald Mallet, pero también Kip S. Thorne, Brian Greene, Leonard Susskind o S. James Gates, entre otros.

La mayoría de los ejemplos de cine cuyo escenario son galaxias lejanas están inscritos en la *space-opera*; este subgénero cinematográfico y televisivo de la ciencia ficción vivió su época dorada entre los años treinta y los años cincuenta en EE UU, con una explosión de títulos populares que se configuraron dentro del esquema narrativo del serial de bajo presupuesto y de los patrones productivos y de exhibición de las sesiones matinales, dirigidos al público infantil y juvenil. La temática se caracterizaba en dilatadas sagas en el tiempo que captaban elementos del western o la aventura medieval (Rickman, 2000)—como los estereotipos del héroe y la heroína y sus antagonistas, los villanos; o, también, la conflictividad de la frontera— a los que se les añadió actualizaciones como los científicos dementes, las criaturas desmesuradas e incluso personajes infantiles o adolescentes con el fin de que este público pudiera identificarse con los estereotipos y los modelos de conducta vistos en la pantalla<sup>12</sup>. Entre estos seriales destaca la pionera adaptación de los cómics de Alex Raymond, *Flash Gordon*, del año 1936, serie de trece episodios dirigida por Frederick Stephani y Ray Taylor, y protagonizada por Buster Crabbe (readaptada de nuevo para la televisión en los años cincuenta); poco después, *Buck Rogers*, dirigida por Babette Henry para la American Broadcasting Company; y ya en los años sesenta, *Star Trek* (rebautizada en España con el título de *La conquista del espacio*), ideada y producida por Gene Roddenberry, con un mayor presupuesto, con los icónicos actores Leonard

12 Para este respecto sirve el análisis que realiza Umberto Eco sobre los medios de masas en general y el personaje del héroe en "El mito de Superman" (1984), *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, pp. 248-296.

Nimoy y William Shatner, y cuya influencia llega hasta la actualidad con la reelaboración de las tramas y la acción llevada a cabo por el director y productor J.J. Abrams, con *Star Trek* (2009) y *Star Trek: Into the Darkness* (2013). En los innumerables ejemplos existentes en el contexto cultural de aquel momento (e incluso de formatos distintos del audiovisual como los seriales radiofónicos, fotonovelas y cómics), el espacio sideral es el protagonista de los nuevos dramas (geo)estratégicos que se desarrollan fuera de la influencia del ámbito terrestre.

Sin embargo, la nueva revolución que renovarían el género llegaría de la mano de George Lucas y su galáctica fábula *Star Wars* (1977). Para varias generaciones resulta inolvidable el impacto que supuso la primera imagen de aquel largometraje, que comenzaba en su episodio cuarto, y que más tarde sería autorreferenciada de diversas formas en todos y cada uno de los films de la extensa saga. Tras una introducción de cuento tradicional con un texto sobreimpresionado (“A long time ago, in galaxy far far away...”) que resumía los eventos acaecidos hasta el momento (a imagen y semejanza de los seriales fantásticos, como los ya citados *Buck Rogers* y *Flash Gordon*), la cámara desciende hasta enfocar el horizonte de un planeta, una nave atraviesa a toda velocidad de derecha a izquierda y a continuación, persiguiéndola, la interminable quilla de un destructor imperial que llenaba la pantalla. Toda la composición del conjunto está orquestada de manera geográfica, es decir, tal y como argumentábamos antes con Susskind: la parte superior de las naves corresponde a la parte superior de la pantalla y la superficie del planeta está en la parte inferior, correspondiendo al “abajo” (o, mejor dicho, al “debajo”) de los navíos estelares (fig. 8).



Figura 8. Primer fotograma de *Star Wars* (1977), con el George Lucas cautivó a varias generaciones de fans

A primera vista podría parecer que la imaginación del paisaje espacial en *Star Wars* está desbordada, sin embargo, analizando detalladamente se observa que pesan las referencias al entorno de la geografía física real (comprensible, por otra parte, hasta que no se obtengan imágenes de alguno de los más de trescientos exoplanetas descubiertos recientemente). Así, la escenografía planetoscópica de gran

parte de la ciencia ficción cinematográfica acude al recurso de apropiarse del conocimiento de los dos tipos de mundos que habitan el Sistema Solar: gaseosos y rocosos. Habrá quien objete argumentando que la variedad de planetas que exhiben las películas de la saga *Star Wars* es considerable. Sin embargo, una enumeración sucinta de algunos de ellos demuestra que su disposición está constreñida al paisaje de la realidad física terrestre, reconocibles en desiertos (Tatooine), volcanes (Geonosis, Mustafar), junglas (Kashyyyk, Yavin-4), mares (Kamino), bosques (Endor), lagos (Naboo), pantanos y manglares (Dagobah), nieve (Hoth) y climas benignos (Corellia, Alderaan, Dantooine); a excepción de los planetas gaseosos (Bespin, Yavin) y los planetas ciudad (Coruscant, Taris), cuya configuración visual es absolutamente urbana, ajena a la naturaleza y exenta de accidentes geográficos; esto mismo se puede aplicar a otros títulos de *space opera* tales que *Dune* (1984) —en los planetas Arrakis, Salusa Secundus, Caladan o Keitain— o la saga *Star Trek*, Vulcano, Delta Vega, Qo'noS<sup>13</sup>.

Pero volvamos una vez más a las convenciones visuales del espacio exterior. La reflexión sobre esta entelequia forma parte de la pregunta universal del origen de la humanidad y su destino. ¿Acaso el cosmos es infinito o, por el contrario, es un espacio absurdamente gigante pero limitado? Y si fuera así, ¿qué habría más allá de este Universo? ¿Tal vez una infinitud de universos interconectados? Desde el último tercio del siglo pasado, una legión de investigadores indagan sobre un principio único —formalizado en una *teoría del todo* o, más concretamente, Teoría de Gran Unificación (TGU)— que favorezca concertar las explicaciones parciales que se han ofrecido a niveles macroscópicos y microscópicos. En suma, disponer de manera continua y sin fallas la mecánica newtoniana, la relatividad general y la física cuántica; de ahí que hayan emergido argumentaciones que van de las supercuerdas a la teoría M, pasando por las *branas* o los universos paralelos (Greene, 2001; véase el excelente repaso a las teorías de los últimos años en Ferreira, 2014). Y todas ellas lidian de un modo u otro con el concepto de infinito, una suerte de oscuro objeto de deseo para los astrónomos y los matemáticos (Asimov, 1986).

Ya en 1968, Stanley Kubrick planteaba en *2001* la entrada de la cápsula del astronauta Bowman (Keir Dullea) a un plano hiperespacial e hipertemporal —“Jupiter and beyond the infinite” reza el intertítulo al comienzo de la sección— atravesando uno de los enigmáticos mono-

13 Con respecto de este particular, hemos omitido de modo deliberado la enunciación de los planetas descritos en *Interstellar*, Miller, Edmunds y Mann, bautizados con el nombre de los respectivos investigadores que los estudian, dado que su comentario y análisis sobrepasarían los límites y la línea argumentativa de este texto, sobre todo en lo que se refiere más que a su cartografía, al comportamiento temporal con respecto de la cercanía gravitatoria del agujero negro Gargantúa.

litos negros, obra de inteligencias no-humanas; con los recursos de la música serial de György Ligeti, fotogramas inmóviles, solarizaciones y ciclogramas psiquedélicos ofreció un imaginario neoconceptual con el que especular el contacto de la mente humana con la inconmensurabilidad del infinito (fig. 9). En sagas menos intelectualizadas y con un andamiaje teórico-científico más frágil, como *Star Wars* o *Star Trek*, se alude a la espectacularidad de acelerar el escenario circundante hasta convertirlo en un cono de luz por cuyo interior se desplazan las naves merced a la hipervelocidad —*hyperdrive*— o el desplazamiento en curvatura —*warp*— (para un estudio divulgativo de la viabilidad de tales procedimientos y la teoría de Kaluza-Klein, véase Kaku, 2007) (figs. 10 y 10b).

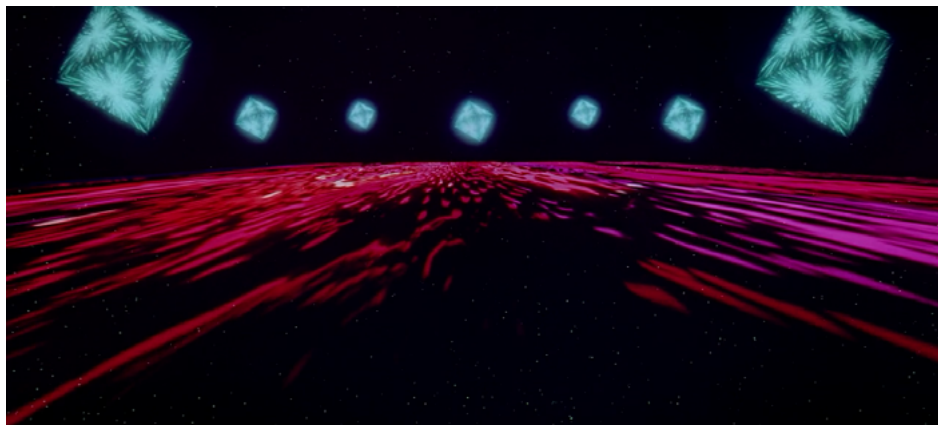


Figura 9. Superar la barrera de la velocidad para Kubrick: 2001 (1968)



Figura 10. *Star Wars* (1977)



Figura 10b. *Star Trek* (2009)

Dos maneras de representar la aceleración antes de saltar al hiperespacio:  
*Star Wars* (1977) y *Star Trek* (2009)

Sin embargo, en los últimos años ha habido dos películas que independientemente de la coherencia narrativa de sus propuestas —las ya citadas *Gravity* e *Interstellar*, nos centraremos en esta última— han ofrecido a los espectadores un nuevo enfoque en cuanto a la puesta en escena de la *producción (visual) del espacio* —si se permite la recontextualización de la nomenclatura de Henri Lefebvre— que se ha dispuesto junto a la rigurosidad de los detalles científicos y la espectacularidad del paisaje estelar, sin dejar de lado cierto carácter exótico inscrito (en la acepción de “extraño, chocante, extravagante”) en la enunciación de las propuestas. Con respecto de *Interstellar*, tal y como cuenta Kip S. Thorne, involucrado en la asesoría científica del filme desde sus comienzos, la productora de *Contact*, Lynda Obst, tenía interés en que el teórico colaborase con ella en un nuevo proyecto que implicaría a Steven Spielberg como director y la reproducción científica de “agujeros negros, agujeros de gusano, ondas gravitacionales, un universo con cinco dimensiones y el encuentro de humanos con criaturas extradimensionales” (Thorne, 2014: p. 9, nuestra traducción). En ese sentido, *Contact* ya poseía en su argumento una alta dosis de ciencia, aplicaciones tecnológicas y problemas de resolución ética con respecto de las creencias. Por el contrario, la premisa inicial de *Interstellar* del guión de Jonathan Nolan era mucho más simple: en un indefinido futuro próximo, se presenta una Tierra sobreexplotada y cuyas consecuencias más evidentes son el cambio climático, la desertización, la extinción casi completa de la flora y la fauna, la irreversible disminución del aire respirable y tormentas de polvo globales<sup>14</sup>. Debido a la necesidad de frenar de algún modo el inexorable hundimiento, todos los esfuerzos financieros se destinan a la agricultura, lo que ha conducido a una reconversión de la sociedad industrial en agraria, abandonándose consecuentemente todos los programas de investigación —entre ellos, el más afectado es el de la exploración espacial— que fuesen superfluos para el bien común; en una revisión de la ingeniería social distópica el único destino en este futurible escenario de los ciudadanos estadounidenses es ser granjeros, y lo único cultivable es el maíz transgénico, base de toda la industria alimentaria.

Al margen de la coherencia interna de su relato (a nuestro juicio, discutible no sólo en el uso de una narrativa pobre y estereotipada sino de los argumentos científicos poco consistentes), lo que más nos interesa destacar es que en *Interstellar* se reproduce de manera verosímil las probables características visuales de estos objetos astronómicos,

14 Remitiéndose al desastre ecológico que trajo consigo la sequía continuada durante la década de los años treinta en las llanuras del sur de EE UU, conocido como *Dust Bowl*, para las referencias visuales de Nolan véase, por ejemplo, Duncan, D. y Burns, K. (2012). *The Dust Bowl: An Illustrated History*. Chronicle Books: San Francisco.

que serían aproximadamente como se describen en la película de poder verse de un modo directo: son los populares agujeros negros, los denominados “agujeros de gusano” (*wormhole* o, también, puente de Einstein-Rosen) o un espacio de cinco dimensiones representado en un tesseracto. En el film de Nolan se presentan estos tres elementos no solo en tanto que escenarios para el desarrollo de la acción narrativa sino, simultáneamente, como catalizadores del relato: así será con el agujero de gusano situado en las inmediaciones de la órbita de Saturno, el agujero negro bautizado como Gargantúa —aludiendo a la figura del voraz gigante concebido por François Rabelais— y, finalmente, la representación visual del tesseracto; todos ellos funcionan como umbrales físicos que permiten transportarse de un lugar a otro, pero también de una manera metafórica al insinuar una serie de ritos de paso, entre el conocimiento y la sabiduría o entre la apatía y la emoción.

Comenzaremos con el primero de ellos. Los designados como agujeros negros son básicamente un cuerpo celeste —una estrella que ha agotado su combustible y ha implosionado— cuya materia está extremadamente condensada, tanto, que la fuerza de atracción que ejerce su masa es capaz de curvar tanto la luz como el espacio-tiempo circundante, convirtiéndose en una singularidad gravitatoria, es decir, un punto donde dejan de regirse las leyes de la relatividad general para someterse a las de la gravedad cuántica, desconocidas aún hoy (Hawking, 1988; Thorne, 2014). Conjeturado a finales del XVIII y teorizado en 1916 por Karl Schwarzschild a partir de la ecuación de la relatividad general de Einstein, el término fue acuñado por el físico teórico John Wheeler en 1967 y no ha sido hasta fechas recientes que se ha podido comprobar su existencia. El desconocimiento de lo que ocurre más allá del denominado “horizonte de sucesos”, es decir, tras el punto de no retorno donde la fuerza gravitatoria del agujero atrae sobre sí a un cuerpo o la luz y retuerce el espacio-tiempo, ha implicado el desarrollo de innumerables especulaciones, tanto científicas como cinematográficas. Muchas de ellas tienen en común la referencia a algún tipo de apertura dimensional o un portal entre distintas áreas del Universo o, quizá entre universos paralelos. *The Black Hole* (Gary Nelson, 1979) tiene el honor de haber introducido a los espectadores en la primera representación popular del fenómeno. Aquí se describe, literalmente, como un agujero: un gigantesco remolino, análogo a los que se forman en las corrientes de agua, pero formado de espacio y con la capacidad de absorber todo lo que traspasa su área de influencia, en suma, un retrato de la singularidad que fue muy habitual hasta bien entrada la década de los noventa (fig. 11); en 1997 se estrena *Event Horizon*, y aunque ya hemos comentado que introduce algunas novedades estilísticas en el tratamiento visual del espacio, en lo que respecta a este

fenómeno gravitacional, la representación sigue siendo la canónica del remolino en espiral, pese a que en la divulgación científica se había extendido un modelo de imagen más elaborada que añadía las emisiones de los rayos x en ambos polos del objeto. En *Interstellar* la acostumbrada imagen canónica del agujero literal se desecha a favor de utilizar la distorsión de la luz debido al *efecto de lente gravitacional*; Oliver James, Eugénie von Tunzelmann y Paul Franklin, Double Negative fueron el equipo de supervisores de CGI que se encargaron de diseñar los efectos visuales, tal y como explican ellos mismos en un artículo confirmado con Kip S. Thorne para el *American Journal of Physics* (James et al., 2014). El efecto de lente gravitacional, o anillo de Einstein, se produce cuando la masa de un objeto es lo suficientemente grande —una estrella, una constelación, una galaxia o, también, un agujero negro— para curvar la luz proveniente de otro objeto por detrás de él, distorsionando la imagen. En teoría, el objeto se verá desplazado de su posición real<sup>15</sup>, curvados sus rayos de luz al pasar por las inmediaciones gravitatorias del objeto masivo. El agujero negro Gargantúa no tiene ninguna semejanza con sus predecesores, en él el equipo de efectos visuales ha incluido además de la fuerte distorsión de la luz, el disco de acreción producido por la rotación del objeto, asimismo, lo que se supone que debe “verse” en el interior del horizonte de sucesos (el punto de no retorno desde el agujero) está transformado por la potencia gravitatoria, curvando todo el espacio a su alrededor (fig. 12).

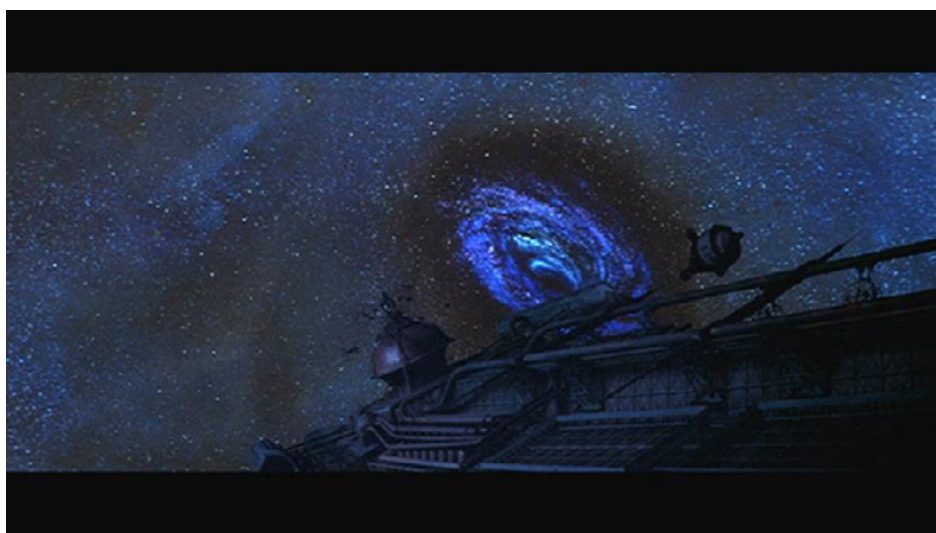


Figura 11. Representación de la singularidad gravitacional con forma de torbellino acuático en *The Black Hole* (1979)

<sup>15</sup> “Posición real” teniendo en cuenta que la luz proveniente de un objeto que está a miles de años-luz ha viajado billones de kilómetros y que cuando es percibido desde la Tierra, su posición inicial ha variado desde que se emitió su imagen al espacio.





Figura 12. El trabajo teórico de K.S. Thorne en *Interstellar* (2014): el agujero Gargantúa y la descripción del disco de acreción y la lente gravitacional que desvía la luz de una estrella cercana

*Contact* (1997) está basada en una novela homónima de Carl Sagan escrita en 1985, que aborda la temática del viaje interestelar y la primera impresión de seres extraterrestres. Gracias a los planos de construcción ocultos en las emisiones radiotelescópicas procedentes de la estrella Vega (Alfa Lyrae), de la constelación de Lira, la doctora Ellie Arroway (Jodie Foster) recorre en una cápsula los 25 años-luz que separan la Tierra de Vega merced a la interconexión de una red de agujeros de gusano que recorren la galaxia y que fue instalada artificialmente por una avanzada civilización extraterrestre, ya desaparecida. Los agujeros de gusano son una hipotética característica (matemáticamente posible pero aún sin comprobar) de la topología del tejido espaciotemporal y que se supone podría acortar la distancia entre distintas regiones del Universo; son, como ya se ha apuntado, singularidades gravitatorias que, de modo teórico, enlazan dos puntos del espacio curvado y plegado sobre sí mismo, convirtiéndose en una especie de atajo hiperespacial. Con respecto de la representación de los fenómenos estelares, la entrada de los agujeros de gusano en *Contact* mantiene el consabido esquema del remolino de agua, pero su interior desarrolla una estructura tubular translúcida que remite al aplastamiento de la luz por su velocidad; también se describen los efectos de la relatividad en la percepción del tiempo de la protagonista. También aquí *Interstellar* introduce una variación con respecto de la representación tradicional: el agujero de gusano presenta el ya descrito efecto de lente gravitacional que distorsiona el espacio a su alrededor y de lo que se vería hipotéticamente a través de él (fig. 13).



Figura 13. Agujero de gusano. *Interstellar* (2014)

Finalmente, la parte que mayores dificultades comportará —en la medida de cómo concebirla y cómo representarla visualmente— es la del espacio pentadimensional. En 1884, el maestro de escuela Edwin Abbott escribió un relato breve titulado *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, en él detallaba la historia de un mundo plano (de dos dimensiones, largo y ancho) y el breve contacto de un habitante de ese mundo, un cuadrado, con otro de la tercera dimensión, una esfera. El cuadrado intenta describir la complejidad de ese otro mundo tridimensional para los que no tienen cabida los conceptos originados en la “planitud” de su mundo natal. Algo similar ocurre para acomodar nuestro pensamiento en tres dimensiones espaciales —alto, largo y ancho— a una cuarta<sup>16</sup>; pero, desgraciadamente, solo podemos concebir proyecciones tridimensionales, como el tesseracto lo es del hipercubo desarrollado en cuatro dimensiones espaciales. Así, este tesseracto vendría a ser *grosso modo* una suerte de sombra sólida del hipercubo. Con respecto a esta última cuestión, *Interstellar* sí es pionera en la representación visual de nociones que únicamente hallan acomodo en el cálculo matemático —por ejemplo, los cálculos que se realizan en la teoría M para conciliar las cinco teorías de supercuerdas implican modelos espaciales de once dimensiones— y que son muy difíciles de conciliar en los términos con los que pacta el cine con los espectadores. El tesseracto que se aprecia en la última sección del filme es una *construcción en abismo* de la habitación de la hija del protagonista en distintos y multiplicados momentos del tiempo, dispuesta de manera recursiva hasta el infinito, del mismo modo en que se comportan los objetos de geometría fractal. La puesta en escena de tan enrevesado contexto es una hábil combinación de infografía

16 Una explicación detallada es la que ofrece Carl Sagan en el capítulo 10 de *Cosmos* “The Edge of Forever”, <<https://www.youtube.com/watch?v=P6MQBb51jas>>.

de técnica 3D junto a escenarios reales, instalados de manera que se descoyuntan las perspectivas ópticas habituales (fig. 14). Obvio es decirlo, pero el sistema perceptivo del ser humano no está diseñado para detectar las dimensiones espaciales extra, del mismo modo que no lo está para la captación de las ondas de radiación que se hallan fuera de los estrechos márgenes de frecuencia de la luz visible. No obstante, en la descripción del tesseracto se acentúan los límites de las argumentaciones exóticas, convirtiendo su retórica visual en un acto de representación teatral.

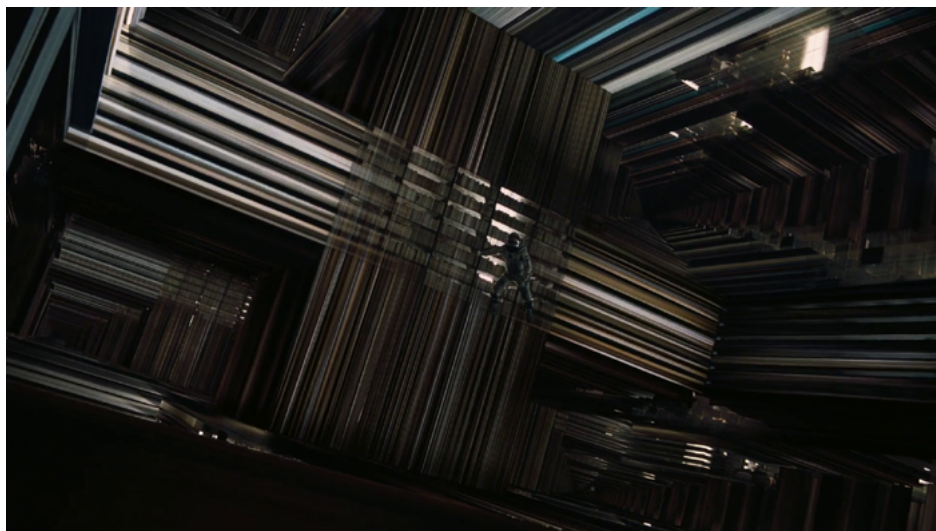


Figura 14. *Interstellar* (2014): la dificultad de adaptar a la pantalla plana las cinco dimensiones del objeto proyectado como un tesseracto

### **A modo de conclusión**

Como se asentó al principio del texto, la complejidad y la inmensidad del espacio únicamente se podrían hacer perceptibles en términos que pudieran manejarse de manera visual, de ahí el intento de traducirlos a escalas geográficas. El cine de ciencia ficción, entendido en líneas generales como un medio divulgador, ha permitido en los últimos años y gracias al avance en las tecnologías de CGI la difusión de imágenes astronómicas antes inéditas y, también, la comprensión de ciertos fenómenos físicos que procedían igualmente de convenciones marcadas por la artísticidad de sus propuestas.

Desde la Antigüedad, ha existido una relación estrecha entre los seres humanos y la visión del firmamento. El conocimiento astronómico se pierde en la noche de los tiempos, de Tiahuanaco a Stonehenge, pasando por el conjunto de la meseta de Gizeh, la observación del cielo semejava (aún lo hace) un acto de exploración y de ensoñación hacia nuevos paisajes y mundos ignotos; las leyendas de los pioneros vikingos Erik el Rojo y Leif Eriksson o, más tarde, ya en la edad moderna, las travesías de Colón, Zheng He o Vasco de Gama se ponen en

contacto con el movimiento celeste y la exploración. El cielo, igual que ahora, era el límite, porque permitía poner en oposición y contacto dos ámbitos radicalmente diferenciados: por un lado, la ordenación horizontal, cartografiable, de la vastedad territorial, por otro, la disposición vertical, cuantificable a duras penas so pena de las limitaciones observacionales de la primitiva disciplina astronómica, tan poco diferenciada de la astrología. Así, los pioneros vigilaban el firmamento para leer los signos que les consintieran descifrar la ruta correcta, misiones las de la lectura, comprensión, interpretación y posterior relevo a las generaciones postreras, que son inherentes a la levedad y finitud de lo humano.

## Bibliografía

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Appelbaum, R. (1998). Anti-geography. *Early Modern Literary Studies* 4.2 / Special Issue 3 (September, 1998): 12.1-17 <URL: <http://purl.oclc.org/emls/04-2/appeanti.htm>>.
- Asimov, I. (1986). Las variedades del infinito. *De los números y su historia*. Barcelona: Orbis, 67-81.
- Booker, M.K. (2001). *Monsters, Mushroom Clouds, and the Cold War. American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964*. Westport: Greenwood Press.
- Booker, M.K. (2006). *Alternate Americas. Science Fiction Film and American Culture*. Westport: Praeger.
- Cepa, J. (2007). *Cosmología física*. Madrid: Akal.
- Dreyer, J.L.E. & Turner, H.H. (eds., 2014). *History of The Royal Astronomical Society, 1820-1920* (primera edición, 1923). Nueva York: Cambridge University Press.
- Duckett, V. (2011) The Stars Might Be Smiling: A Feminist Forage into a Famous Film. En Solomon, M. (ed.), *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon*, Nueva York: State University of New York Press
- Dufour, É. (2011). *Le cinéma de science-fiction*. Grenoble: Armand Colin.
- Ferreira, P. (2014). *La teoría perfecta. Un siglo de figuras geniales y de pugnas por la teoría general de la relatividad*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1974). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Francescutti, P. (2004). *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Alianza.
- Geppert, A. (2012). *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*. Nueva York: Palmgrave McMillan.
- Greene, B.S. (2001). *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría final*. Barcelona: Crítica.
- Hawking, S. (2013). *Historia del tiempo: del big bang a los agujeros negros*. Barcelona: Planeta

James, O., Von Tunzelmann, E., Franklin, P. & Thorne, K.S. (2015). Visualizing *Interstellar's* Wormhole. *American Journal of Physics*. 83, 486 (2015)

Kaku, M. (2007). *Hiperespacio: una odisea científica a través de universos paralelos, distorsiones del tiempo y la décima dimensión*. Barcelona: Crítica.

Kaku, M. (2010). *La física de lo imposible: ¿Podremos ser invisibles, viajar en el tiempo y teletransportarnos?* Barcelona: Debate.

Kanas, N. (2007). *Star Maps: History, Artistry, and Cartography*. Nueva York: Springer.

Lindón, A. (2006). Geografías de la vida cotidiana. En Hiernaux, D. y Lindón, A. (dirs.), *Tratado de geografía humana*, México: Anthropos, 2006

Moriente, D. (coord.) (2014). *Memorias del futuro: reflexiones sobre la ciencia ficción contemporánea*. Secuencias, 38.

Navarro, J. (2005). *Sueños de ciencia. Un viaje al centro de Jules Verne*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Ortega, M.L. (2000). Innovación y recreación de las prácticas tecnocientíficas en contextos local: una reflexión desde el Egipto del siglo XIX. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona <http://www.ub.edu/geocrit/sn-69-7.htm>, n. 69 (7), 1 de agosto de 2000.

Park, D.A. (2005). *The Grand Contraption: The World as Myth, Number, and Chance*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Peimbert, M. (1998). El Universo y el razonamiento copernicano. En Peña, L. de la (ed.). *Ciencias de la materia: Génesis y evolución de sus conceptos fundamentales*. México D. F.: Siglo XXI.

Sagan, C. (1980). *Cosmos*. Nueva York: Random House.

Seed, D. (1999). *American Science Fiction and the Cold War: Literature and Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Sobchack, V. (1993). *Screening Space: The American Science Fiction*. Nueva York: Ungar Press.

Stableford, B. (2006). *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*. Nueva York: Routledge.

Susskind, L. (2008). *El paisaje cósmico: Teoría de cuerdas y el mito del diseño inteligente*. Barcelona: Crítica.

Taylor, C. (2014). *How Star Wars Conquered the Universe. The Past, Present, and Future of a Multibillion Dollar Franchise*. Nueva York: Basic Books.

Telotte, J.P. (2001). *Science Fiction Film*. Nueva York: Cambridge University Press.

Thorne, K.S. (2014). *The Science of Interstellar*. Nueva York: W. W. Norton & Co.

Thorne, K.S. (2014). ¿Concuerdan las leyes de la física con la existencia de agujeros de gusano para realizar viajes interestelares y la construcción de máquinas para viajar en el tiempo? En Terzian, Y. y Bilson, E. (eds.), *El universo de Carl Sagan*. Madrid: Cambridge University Press. 145-160.

Tucker, J. (2013). *Nature Exposed: Photography as Eyewitness in Victorian Science*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Watson, P. (2001). *Terrible Beauty: A Cultural History of the Twentieth Century: The People and Ideas that Shaped the Modern Mind*. Londres: Phoenix.

### **Seriales**

*Buck Rogers* (Universal Pictures: 1939)

*Cosmos: A Personal Voyage* (KCET, BBC: 1980)

*Flash Gordon* (Universal Pictures: 1936)

*Space 1999* (ITC: 1975-1977)

*Star Trek* (Desilu Productions: 1966-1967; Paramount Television: 1968-1969)

*The Fabric of Space* (Nova: 2011-2012)

### **Filmografía**

Abrams, J.J. (2009). *Star Trek*. Estados Unidos. Alemania.

Abrams, J.J. (2013). *Star Trek: Into the Darkness (Star Trek: En la oscuridad)*. Estados Unidos.

Anderson, P. (1997). *Event Horizon (Horizonte final)*.

Cameron, J. (2009). *Avatar*. Estados Unidos. Reino Unido.

- Cordero, S. (2013). *Europa One*. Estados Unidos.
- Corman, R. (1966). *Queen of Blood (Planeta sangriento)*. Estados Unidos.
- Cuarón, A. (2013). *Gravity*. Estados Unidos. Reino Unido.
- Howard, R. (1995). *Apollo 13*. Estados Unidos.
- Hyams, P. (1976). *Capricorn One (Capricornio Uno)*. Estados Unidos. Reino Unido.
- Hyams, P. (1981). *Outland (Atmósfera cero)*. Estados Unidos. Reino Unido.
- Hyams, P. (1984). *2010 (2010: Odisea Dos)*. Estados Unidos.
- Jones, D. (2009). *Moon*. Reino Unido.
- Karel, W. (2002). *Opération Lune (Operación luna)*. Francia
- Kubrick, S. (1968). *2001: A Space Odyssey (2001: Una odisea del espacio)*. Estados Unidos. Reino Unido.
- Kozyr, A. y Karyukov, M. (1959). *Batalla más allá del sol*. URSS.
- Lang, F. (1929). *Frau im Mond (La mujer en la luna)*. Alemania.
- López-Gallego, G. (2011) *Apollo 18*. Estados Unidos. Canadá.
- Lucas, G. (1977). *Star Wars (La guerra de las galaxias)*. Estados Unidos.
- Lynch, D. (1984). *Dune* (David Lynch, 1984). Estados Unidos.
- Méliès, G. (1902). *Voyage dans le Lune (Viaje a la luna)*. Francia.
- Nelson, G. (1979). *The Black Hole (El abismo negro)*. Estados Unidos.
- Nolan, C. (2014). *Interstellar*. Estados Unidos. Reino Unido.
- Protazánov, Y. (1924). *Aelita, Queen of Mars*. Unión Soviética.
- Wachowski, L. y A. (2015). *Jupiter Ascending (El destino de Júpiter)*. Estados Unidos. Reino Unido. Australia.
- Zemeckis, R. (1997). *Contact*. Estados Unidos.



# 7

## **Paisajes del Japón Industrial: *Kitakyûshû*, reflejos cinematográficos de la “Ciudad del Acero”**

Fernando Ortiz-Moya

Nieves Moreno Redondo

### **Introducción**

En sus pocos más de cien años el cine ha representado los procesos de industrialización y desindustrialización fruto de la economía de mercado, y a su vez ha ayudado a ilustrar y comprender, los cambios producidos en la estructura urbana y social consecuencia de dichos procesos. En el caso de Japón, directores clásicos, tales como Kinoshita Keisuke, Masumura Yasuzo o Urayama Kirio, y contemporáneos, como Aoyama Shinji, Kawase Naomi o Kumakiri Kazuyoshi, han puesto de manifiesto los problemas de índole social asociados con procesos de expansión y contracción de tipo económico e industrial que conducen a un desequilibrio social en la mayoría de los casos. El presente escrito pretende investigar el peso que dichos procesos han tenido en la cinematografía japonesa. En concreto, consiste en: por un lado, una exploración de cómo la visión cinematográfica del paisaje industrial ayuda a entender el complejo proceso de identidad e industrialización llevado a cabo en Japón después de la Segunda Guerra Mundial hasta hoy, y por otro, las consecuencias sociales y urbanas contemporáneas de la desindustrialización en los mismos espacios (cinematográficos). Dos objetivos principales subyacen en este análisis: primero, señalar cómo la imagen cinemática de los nuevos paisajes postindustriales ayudan a comprender la transformación socio-espacial del Japón

contemporáneo, y, segundo, resaltar la relación entre cine, paisaje e identidad.

Este capítulo propone centrar su estudio en la representación cinematográfica de la ciudad de *Kitakyûshû*, cuna de la industria siderúrgica japonesa y exponente máximo de la revolución industrial en Japón desde sus inicios a finales del siglo XIX hasta su desaceleración progresiva desde principios de los años 70. *Kitakyûshû* —situada en el extremo norte de la isla de *Kyûshû*, una de las cuatro islas principales del archipiélago japonés— creció gracias a los planes de desarrollo siderúrgico llevados a cabo por el gobierno desde que se estableciera la primera planta de acero en 1901, cuando el país se encontraba en plena revolución industrial. Los diferentes conflictos bélicos en los que participó Japón desde entonces<sup>1</sup>, así como los procesos de recuperación del parqué económico, urbano e industrial de postguerra, contribuyeron a que la ciudad fuera una de las más prósperas de todo el país, desarrollo motivado por la demanda de acero principalmente.

El presente capítulo se sirve de dos films rodados en *Kitakyûshû* para analizar cómo han afectado a la sociedad los procesos de industrialización y desindustrialización en dicha zona. La primera de ellas *Kono Ten no Niji* (*The Eternal Rainbow*, 1958) está dirigida por Kinoshita Keisuke. La película presenta a *Kitakyûshû* al final de la década de los años cincuenta, cuando la ciudad se encontraba en la cima de su desarrollo industrial, desarrollo que contrasta con la vida rutinaria de sus habitantes, sus duras condiciones de vida y la contaminación medioambiental. El segundo film *Saddo Vakeishon* (*Sad Vacation*, 2007) está dirigido y escrito por Aoyama Shinji. La película, rodada sesenta años después de la anterior, cierra la llamada "Trilogía de *Kyûshû*" que Aoyama comenzó con su primer film en 1996, *Herupuresu* (*Helpless*) y continuó con la aclamada internacionalmente, *Yurika* (*Eureka*, 2001). *Sad Vacation* reflejará los efectos contemporáneos resultantes de aquel periodo de rápido crecimiento en el presente de la ciudad.

La ciudad de *Kitakyûshû* gracias a su historia refleja mejor que ninguna otra ciudad japonesa los problemas que afectan a las regiones periféricas del país, especialmente el envejecimiento, la caída de la población y la falta de recursos económicos e industriales, debido principalmente a una centralización excesiva de las actividades eco-

1 Los principales conflictos bélicos en los que participó Japón en el siglo XX fueron: la guerra entre Rusia y Japón (1904-1905), la primera guerra mundial (1914-1918), la invasión de Manchuria (1931), la segunda guerra entre China y Japón (1937-1945), la segunda guerra mundial (1941-1945), y, por último, su apoyo al ejército norteamericano en la guerra de Corea (1950-1953).

nómicas en Tokio. A través de su representación fílmica, asistiremos al desarrollo y posterior colapso de la ciudad y reevaluaremos su imagen cultural. La ciudad que fue caracterizada por Kinoshita en 1958 como el motor económico e industrial de Japón y un modelo a seguir, en 2007 será para Aoyama, nacido en dicha ciudad, un laberinto por el que deambulan unos personajes testigos del desmoronamiento de la ciudad a la espera de un futuro prometedor que quizá no llegue nunca. Tal y como apunta Oswald (2006), "las ciudades menguantes cuestionan las prácticas sociales, los valores y modelos existentes y por lo tanto inducen a una reflexión y reevaluación cultural" (p. 15)<sup>2</sup>. Este capítulo representa la visión cinematográfica de dicha reevaluación.

### **Ciudades menguantes en perspectiva**

Por definición, una ciudad menguante es aquella que está experimentando un descenso en su número de habitantes y su actividad económica debido a cambios estructurales en el modelo socioeconómico de la ciudad en concreto, y de la nación por extensión (Cunningham-Sabot, Audirac, Fol y Martínez-Fernández, 2013; Pallagst, 2010). En los últimos treinta años el número de ciudades cuya población decrece ha ido en aumento progresivamente por diversas razones, sin embargo, todas ellas comparten rasgos comunes en las consecuencias de su decrecimiento. Las ciudades menguantes se están reproduciendo principalmente en los países más industrializados, como Estados Unidos, Alemania, Reino Unido o Japón. Dicha transformación se debe principalmente al reajuste del modelo productivo, en el cual pierde peso el sector industrial en favor del sector servicios<sup>3</sup>. Este fenómeno empezó a percibirse durante los años 70, una época en la que tuvo lugar el surgimiento de las primeras teorías postindustriales, el postfordismo y el auge de la sociedad de la información y la globalización (Kumar, 2005). Dichas teorías, aunque varían en pequeños matices, implican el mismo proceso de deslocalización de la industria manufacturera en los países industriales avanzados y el auge de actividades terciarias y financieras como nuevos pilares del modelo productivo. Este cambio no implicó a priori una destrucción del modelo económico previo, sino su mutación (Soja, 2000). Aun así, desde finales de los años 70 hemos asistido a un cambio de paradigma en la sociedad de producción y consumo por la que se pasa de un trabajo de tipo físico a

2 Todas las citas provenientes de textos escritos en otros idiomas, principalmente inglés y japonés han sido traducidas por los autores.

3 En otros casos el mengüe de la población se debe a cambios demográficos que implican una reducción de la tasa de natalidad acompañada en ocasiones por el incremento de la esperanza de vida. El presente capítulo se centra en ciudades cuyo mengüe se debe a transformaciones económicas como principal causa.

trabajos inmateriales, de la producción masiva a la producción flexible y especializada. La transformación postfordista y global supondrá la aparición de un nuevo ciclo en el modelo económico capitalista, caracterizado por una diversidad de matices, pero siempre diferenciado por la constante expansión del capital y la búsqueda de mayores beneficios (Harvey, 1990, 2001).

Las ciudades manguantes se pueden considerar como los daños colaterales de dicho cambio de ciclo en el desarrollo del capitalismo moderno. Como bien apunta David Harvey (2001) el sistema capitalista está inmerso en un continuo ciclo de destrucción y reconstrucción para de esta manera poder mantener su crecimiento. En este contexto es importante tener en cuenta el carácter intrínsecamente espacial del capitalismo, el cual tiene la capacidad de producir espacio conforme a las necesidades particulares de cada uno de sus distintos ciclos (Lefebvre, 1991). Por lo tanto, el proceso de destrucción y reconstrucción tiene lugar a través de una reorganización espacial del capitalismo mismo, lo cual implica la desaparición de activos previos —ya sean fábricas, infraestructuras o puestos de trabajo— que se reconstruyen, ya readaptados al nuevo ciclo y en una nueva localización espacial (Harvey, 1990, 2001). La consecuencia última de la reestructuración espacial del sistema capitalista es la proliferación de ciudades manguantes, lugares que han perdido su capacidad de anclar capital al espacio y que víctimas de dicho proceso de reestructuración, ven como su sector económico no puede soportar el envite de la reestructuración.

Los procesos de mengüe tienen efectos en el tejido urbano, ya sea en el tejido físico o en el social. En primer lugar, la disminución de la población conlleva el abandono de edificios y solares que acaban convirtiéndose en ruinas con el paso del tiempo, un deterioro general del espacio público así como el de sus infraestructuras debido a la falta de uso (Buhnik, 2010; Rieniets, 2009). Por otro lado, los cambios económicos que resultan de la transformación del ciclo expansivo del capitalismo conllevan la reestructuración del mercado laboral, con el consiguiente aumento del desempleo y los diferentes problemas de exclusión social derivados de la disminución del trabajo y la pérdida de poder adquisitivo para gran parte de la población (Lipietz, 1997). Como consecuencia de este contexto de caída progresiva, las administraciones públicas cuentan con menores recursos económicos debido a la disminución de la recaudación de impuestos, con las consecuencias sociales que dicha situación genera.

El presente capítulo se centra en la representación fílmica de dichos problemas sociales derivados de los procesos de mengüe urbano. Para ello, analizaremos a través de los dos films mencionados cómo el cambio de ciclo económico ha afectado a la ciudad de *Kitakyûshû*.

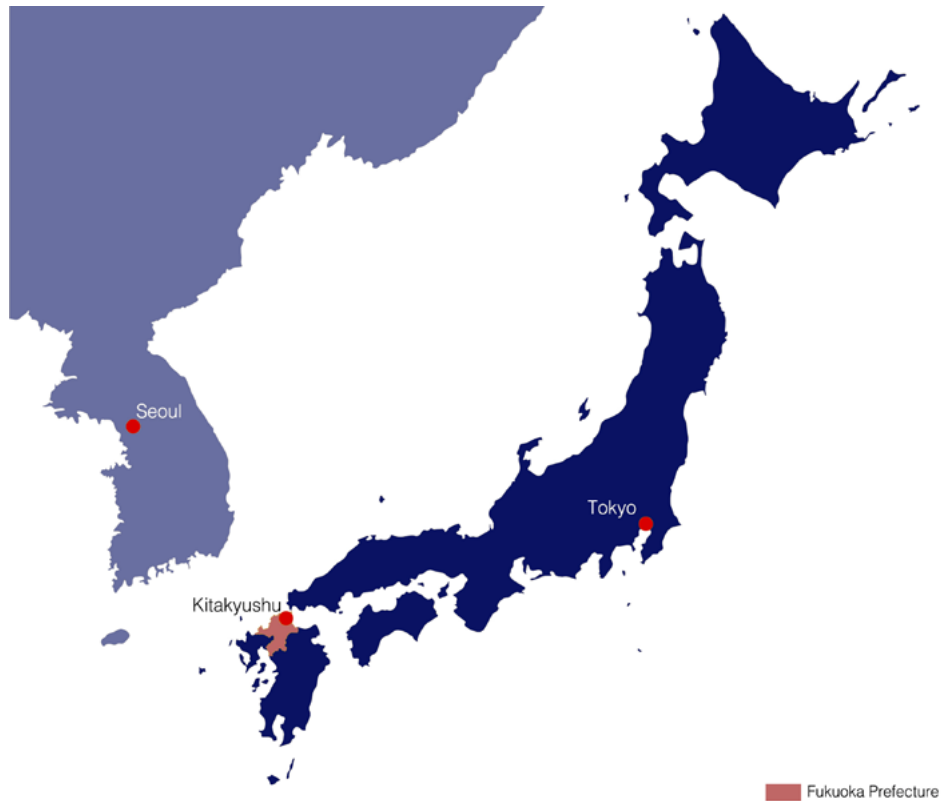


Fig.1: Localización de *Kitakyûshû* en la prefectura de Fukuoka, isla de *Kyûshû*

La zona hoy conocida como *Kitakyûshû* que se encuentra en la prefectura de Fukuoka, tuvo su origen en una pequeña aldea de pescadores denominada *Yawata*, situada al extremo norte de la isla de *Kyûshû*, al sur oeste de Japón (Fig.1). A finales del siglo XIX este pequeño pueblo fue elegido para albergar una de las primeras industrias metalúrgicas del país. Este hecho trajo consigo unos beneficios económicos para la aldea así como para otras zonas cercanas que se sintieron atraídas por el desarrollo económico y las oportunidades laborales. El rápido desarrollo de la industria durante el siglo XX hizo que la actividad económica se extendiera hacia esas zonas colindantes lo que hizo que los pueblos de *Yawata*, *Yobata*, *Kokura*, *Wakamatsu* y *Moji*, se agruparan para formar la ciudad de *Kitakyûshû*, que no fue oficialmente reconocida como tal hasta el año 1963.

### Primer desarrollo urbano

La historia industrial de la ciudad de *Kitakyûshû* se remonta a antes de la formación de la ciudad misma, cuando la actual urbe estaba constituida por cinco aldeas de pescadores de escasa población y sin re-

lación económica entre ellas. Su desarrollo urbano estuvo ligado al impulso industrial que tuvo lugar en Japón a finales del siglo XIX. Debido a la política aislacionista que estuvo vigente en Japón hasta la segunda mitad del siglo XIX, el país no había tomado parte en la revolución tecnológica y social que empezó en Inglaterra en el siglo XVIII. Sin embargo, la progresiva apertura de las fronteras desde 1854 y los diferentes tratados de comercio firmados con los principales países occidentales durante el siglo XIX generaron en el gobierno nipón la urgente necesidad de contar con una industria manufacturera fuerte para, en parte, evitar la colonización —tal y como estaba ocurriendo en el resto de Asia y África (Shimizu, 2010). Otras de las razones de su carrera industrializadora tuvo como objetivo la mejora de las desfavorables condiciones de los tratados comerciales que había firmado y así resultar un socio competitivo tanto en Asia como en Occidente. Gracias a la política gubernamental del *fukoku kyōhei* —la cual se podría interpretar como “país rico, ejército fuerte”— el gobierno japonés tomó parte activa en el desarrollo industrial del país, y muy especialmente en el establecimiento de la industria del acero (Yamamura, 1997). Es por ello que el gobierno designó a la pequeña ciudad pesquera de *Yawata*, en el norte de la isla de *Kyūshū*, como el lugar elegido para la construcción de la primera gran planta integrada de producción de hierro y acero. La factoría se instaló en las proximidades de la cuenca minera de *Chikuhō* puesto que contaba con abundante carbón, una materia prima que a finales del siglo XIX era más importante para la producción del acero que el propio mineral de hierro. A este hecho hay que añadir que *Yawata* estaba conectada por ruta marítima con campos mineros de hierro en China, de donde provenía en gran medida la materia prima puesto que el carbón que se extraía de *Chikuhō* no era de buena calidad ni suficiente para la alta demanda de producción. De esta forma, la pequeña aldea de *Yawata* fue la elegida para convertirse en el principal centro japonés de producción de hierro y acero (Shapiro, 1994).

El gobierno central en Tokio aprobó la partida presupuestaria y la localización de la futura planta en el año 1896, pero no entró en funcionamiento hasta 1901. Durante los primeros años de operatividad no se dieron los resultados de producción esperados por el gobierno nipón, y la fábrica no comenzó a ser rentable hasta el año 1913. A su vez, el desarrollo de la industria acerera sirvió para que la base industrial de *Yawata* se diversificara junto a otras industrias pesadas y químicas. El establecimiento de la *Yahata Seitetsusho*, traducida al español como

Compañía Yahata de Hierro y Acero<sup>4</sup>, y la posterior industrialización de la antigua aldea, supuso el desarrollo urbano de la localidad y de las zonas vecinas. El rápido crecimiento de las fábricas de industria pesada trajo consigo una serie de consecuencias que la pequeña zona tuvo que asimilar con particular rapidez: una mayor industria requería un mayor número de obreros; las numerosas oportunidades laborales sirvieron de efecto llamada haciendo que la población de *Yawata* aumentara exponencialmente, por lo que llegó a ser la ciudad más poblada de la prefectura de *Fukuoka* durante los años 20.

Como se ha apuntado anteriormente, los primeros años del siglo XX fueron años de sucesivas campañas bélicas para Japón, por lo que la creciente demanda de hierro y acero por parte de la armada nipona garantizaron el crecimiento del tejido industrial de *Yawata* y las ciudades vecinas, así como el de su población. Este hecho convirtió a la antigua aldea en el centro de una de las principales zonas industriales de Japón por décadas (Fujimori, 1980). Sin embargo, los bombardeos aéreos por parte de las Fuerzas Aliadas durante la Segunda Guerra Mundial dejaron a *Yawata* y a las ciudades vecinas completamente destruidas y con un parque industrial inservible. Una vez finalizado el conflicto, la ciudad fue rápidamente reconstruida durante los años de la ocupación para, entre otras cosas, ayudar a la reconstrucción y recuperación económica del país, así como para servir de apoyo a Estados Unidos en sus diferentes conflictos en la zona asiática, *Kitakyûshû* había nacido.

### El Arcoíris eterno

Los años de posguerra en Japón fueron tiempos de reconstrucción, y muy especialmente de la reconstrucción de su tejido socioeconómico. La Guerra de Corea ayudó a la recuperación de las industrias manufactureras japonesas, dada la necesidad por parte de los Estados Unidos de armamento, municiones y provisiones. *Kitakyûshû* se benefició de dicha demanda y consiguió resurgir gracias una vez más a sus industrias pesadas (Cobbing, 2009). Uno de los primeros films que se centra en la actividad industrial de la zona representa el momento del resurgimiento posterior a la Guerra de Corea. *Kono Ten no Niji* (The Eternal Rainbow, Kinoshita Keisuke, 1958) muestra la ciudad en su momento

4 Desde su primera formación hasta el día de hoy, la fábrica acerera ha pasado por diferentes fusiones y reestructuraciones fruto de los cambios políticos y económicos del país. Hoy en día se la conoce como Nippon Steel, el segundo mayor productor de acero del mundo. Durante el presente capítulo nos vamos a referir a la acerería como Nippon Steel a pesar de que en 1958, año en el que está localizado el primer film, todavía no se había fusionado con dicha compañía.

de mayor auge industrial y económico, cuando la Nippon Steel estaba ejecutando sus ambiciosos planes de expansión y mejoras de la productividad (Kagami, 2007). La imagen de la ciudad que se ofrece en la película recuerda a la ciudad industrial descrita por Lewis Mumford (1961) como un sitio donde las chimeneas expulsan humo constantemente, los ruidos de las fábricas se dejan oír desde cualquier sitio y la actividad industrial tiene lugar prácticamente a cualquier hora del día. Kinoshita logra representar esta idea gracias al tratamiento de estilo documental que realiza en las tomas concernientes al funcionamiento de las fábricas, las distintas instalaciones de la empresa para uso de los empleados y los paisajes de la ciudad. Un *leit-motiv* importante de esta representación desde el inicio del film es la relación de los distintos personajes con el espacio que les rodea del que pueden hacer uso pero que no les pertenece, cuando no, les supone un conflicto.

En los primeros doce minutos el director se recrea mostrándonos la zona de *Yawata* y su tejido industrial (Fig.2). Tras un plano aéreo de toda la ciudad un narrador anónimo en modo informativo nos introducirá en el funcionamiento de las diferentes instalaciones de la acerería y de todas las infraestructuras de la compañía como los apartamentos para empleados, supermercados, zonas de ocio, instalaciones deportivas y de recreo y zonas vacacionales cercanas a la ciudad para disfrute de los trabajadores. Por el tratamiento de las imágenes y el tono del narrador esta escena inicial parece sacada de un video promocional de la acerería. Las imágenes se apoyan en largos y coloridos panoramas fruto del *Shochiku Gurando Sukōpu* o *Grand Scope*<sup>5</sup>. Este



Fig.2: Keisuke Kinoshita, *The Eternal Rainbow* (1958)

5 La productora Shochiku ideó un nuevo sistema de imagen panorámica y en color denominado *Shochiku Gurando Sukōpu* o *Shochiku Grand Scope* en 1957 que Kinoshita utilizó para la realización del film en 1958. Kinoshita llevaba un tiempo experimentando con el color. Su película *Karumen Kokyō ni Kaeru* (*Carmen comes home*, 1951) fue el primer film en color hecho en Japón. Para más información sobre la técnica panorámica y del color en la obra de Kinoshita consultar la página de la productora Shochiku. [www.shochiku.co.jp](http://www.shochiku.co.jp)



estilo clásico (y promocional) contrasta con la temática principal de la película, las consecuencias sociales y las condiciones de vida de la población japonesa de postguerra en su lucha industrial por levantar el país. Estas decisiones de estilo permiten al espectador conectar directamente con la sutil capa de ironía con la que Kinoshita refleja la aparentemente próspera ciudad.

El hilo narrativo se estructura a través del personaje de Suda, interpretado por Kawazu Yūsuke, posteriormente conocido por su participación en la obra maestra de Kobayashi Masaki, *Ningen no Jōken: Kanketsu Hen* (La Condición Humana III: La Plegaria del Soldado, 1961) y otros conocidos films de la *Nouvelle Vague* japonesa. Suda es un joven trabajador de la fábrica y el único que está relacionado con todos los personajes de la película. Por su condición de nexo entre las diferentes subjetividades reflejadas en el film, Kinoshita crea un mapa afectivo que parte de Suda e incluye a todos los habitantes de la ciudad, ya sean trabajadores o no. Esta estructuración de tela de araña permite centrarse en una comunidad en vez de en un solo personaje y punto de vista.

Gracias al devenir de Suda en busca de una razón que le permita seguir trabajando y esforzándose en la acerería, compartimos la visión de los diversos personajes y situaciones. Los personajes más jóvenes se encuentran sumidos en la desesperanza, enfrentándose a una lucha personal que dé sentido a sus esforzadas vidas. Aunque todos ellos se enfrentan a dicha situación de manera distinta, todos comparten a su vez las mismas preocupaciones, principalmente la imposibilidad de movilidad socioeconómica. La película refleja las diferentes estrategias que éstos ponen en marcha para conseguir dicho fin. Por un lado, Suda intenta encontrar sentido dentro del sistema trabajando sin descanso pero con escepticismo en la acerería; por otro lado Minoru, un joven rebelde interpretado por Kosaka Kazuya, sueña con irse a Tokio donde, según él, podrá cumplir con sus aspiraciones vitales alejado de la fábrica. Las diferentes maneras de confrontar los problemas provocados por la rápida industrialización en cada uno de los personajes se aprecian de una forma alegórica en los múltiples significados que para ellos tiene el “humo de siete colores” que cubre constantemente el cielo de la ciudad. Para la mayoría de los trabajadores de la acerería el humo proveniente de las fábricas representa el prometedor futuro que vendrá de la mano de la re-industrialización de Japón; para Suda, sin embargo, no deja de representar una imposición que es necesario confrontar. Según éste, “los seres humanos no deberían ser consumidos por las maquinas o por el propio sistema”, un claro referente al presente y cercano pasado del pueblo japonés, consumido por el afán

imperialista de su gobierno durante los conflictos bélicos anteriores, y por la maquinaria industrial del "milagro económico japonés". Sin embargo, ése resultará ser el previsible futuro para los habitantes de *Kitakyûshû*.

La voz del narrador acompaña a Suda en todo momento, efectuando pausas para explicar los diferentes aspectos del funcionamiento diario de la acerería y la ciudad. Gracias a las explicaciones del narrador podemos comprobar como la fábrica de acero se ha apropiado de prácticamente todas las infraestructuras de la ciudad, cuando no, ha creado las suyas propias remodelando la zona<sup>6</sup>. El narrador nos indica que el 34% de los trabajadores viven en apartamentos ofrecidos por la empresa, apartamentos que son los más modernos de Japón de entre la vivienda ofrecida por otras compañías. Los empleados pueden acceder a ellas a través de un sistema de puntos basado en el estatus dentro de la compañía y la antigüedad hasta el momento en que se jubilen, cuando tendrán que abandonar la vivienda que será reasignada a una nueva familia. La existencia de viviendas unifamiliares de mejor calidad o la pesada losa de tener que ahorrar dinero para alquilar o comprar una casa en el momento de la jubilación es una de las principales preocupaciones que soportan los personajes de mayor edad o aquellos con familia numerosa. La vida de los trabajadores de la Nippon Steel pertenece y está estrechamente ligada al destino de la acerería. Ésta no sólo ofrece apartamentos y trabajo, sino también cubre sus necesidades diarias y ofrece actividades recreativas y de ocio: el gimnasio, la cadena de supermercados, las piscinas, la sala de conciertos, el anfiteatro o el club de campo, han sido creados y son controlados por la fábrica de acero.

El aspecto físico de dichas arquitecturas carece de ningún elemento que los distinga de otros edificios similares de la época o que haga referencia a las características propias del lugar. Todos los edificios presentados podrían situarse perfectamente en cualquier otra ciudad industrial en cualquier parte del mundo representando lo que para Guy Debord (1994) es la nueva existencia social.

El Arcoíris del Cielo, en su traducción directa al español, retrata una ciudad industrial poblada de personajes llenos de esperanza por conseguir un futuro mejor, pero a su vez, sin posibilidad de escapar del

6 Es importante recordar que en Japón las grandes compañías establecieron en los años de posguerra una serie de medidas para retener a los trabajadores cualificados y aprovechar su experiencia; entre dichas medidas encontramos el sistema de empleo de por vida o el sistema de viviendas para trabajadores ofrecidas por las empresas (Yamamura, 1997).

sistema social imperante del capitalismo moderno. Guy Debord (1994) se refiere a dicho sistema social de la siguiente manera: "en el origen de estas condiciones surge un proceso de toma de decisiones de tinte autoritario que transforma de manera abstracta cualquier entorno en un espacio de abstracción" (p. 122-3). Dicha concepción se refiere tanto al tejido físico como al tejido social de la ciudad. Es por ello que las generaciones jóvenes se sienten perdidas y sin rumbo a pesar de los avances sociales resultado de la re-industrialización, un hecho que el narrador nos recuerda constantemente.

Una de las transformaciones más profundas de la sociedad japonesa de posguerra se relaciona con un proceso de cambio entre el paisaje y la identidad nacional. Pensadores japoneses cercanos al Círculo de Kioto e influidos por el pensamiento alemán de los años 30 revitalizaron ciertas teorías nacionalistas rescatadas de la época Meiji (1868-1912) por las que se relacionaba el contorno geográfico, climatológico y paisajístico con la identidad nacional y los procesos históricos, sociales y culturales del país<sup>7</sup>. La ilusión de homogeneidad e insularidad llevaron a la falsa impresión de considerar Japón como una única unidad cultural y geográfica que había resistido históricamente a toda influencia e invasión exterior. Tal y como apunta Renato Ortiz (2000): "la insularidad puede verse como un espacio que se constituye a partir de una centralidad endógena". La estructuración social y cultural del Japón imperialista se hizo en base a unas teorías de falsa homogeneidad y superioridad moral que tenían sus raíces, principalmente, en el exclusivo clima y paisaje de Japón, y la influencia que éste había tenido en el devenir de la nación.

Sin embargo, esta identidad nacional basada en mitos sintoístas sufrirá una obligada transformación con la derrota en la Segunda Guerra Mundial. La influencia alemana será suplantada por los modelos económicos de las fuerzas de ocupación, esencialmente de Estados Unidos, que pasará a ser el modelo a imitar. El flujo a seguir desde entonces para la recuperación de una identidad perdida en la guerra y alejada de todo espíritu imperialista se centrará en el milagro de la recuperación económica e industrial que comenzó en la década de los 50 y tuvo su máxima expresión en los 60.

7 El llamado Círculo de Kioto o Escuela de Kioto es el nombre que recibe una de las primeras escuelas del estudio de filosofía occidental en conjunto con la tradición del pensamiento asiático que tuvo su centro de acción en la Universidad de Kioto a principios del siglo veinte. Muchos filósofos japoneses de muy diversa procedencia y pensamiento pasaron por dicho círculo, entre ellos Watsuji Testurō, que sin ser un miembro muy activo su teoría sobre el clima y la identidad nacional conocida como *Fudō*, tuvo una gran influencia en el pensamiento de los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Los cineastas de esta época, como el del presente análisis, se alejarán de la anteriormente idealizada naturaleza japonesa para mostrar los paisajes industriales que el supuesto milagro de la recuperación económica ha creado. Japón se convierte en un territorio en el que el paisaje ha perdido la calidad de transmisor de las supuestas esencias japonesas y dejará de sentirse como una extensión de la nación misma para convertirse en la imagen alegórica del trauma sufrido por la población japonesa en la Segunda Guerra Mundial como podrá verse en años posteriores en los films de Teshigahara Hiroshi o Shindo Kaineto (Wada-Marciano, 2007). La imagen cinematográfica de posguerra se debatirá entre naturaleza e industrialización, pasado y futuro, para mostrar la nueva relación del hombre con su entorno en un intento por alejarse de su pasado bélico y destructivo en favor de uno productivo. Sin embargo el Japón industrial rápidamente comenzará a mostrar unas problemáticas de tipo social y medioambiental que el cine pronto recogerá. Kinoshita se encuentra dentro de esa perspectiva crítica con respecto al nuevo reto del país mostrando la polución y la aparente deshumanización que traerá el milagro económico japonés.

La calidad del trabajo artístico del film de Kinoshita residirá en su capacidad de centrarse en problemas de tipo cotidiano y comunitario en vez de en dramas personales (Pollock, 2010). El uso intencionado de estilo documental evita al espectador centrarse exclusivamente en el sufrimiento personal de los personajes a la vez que le permite observar desde una perspectiva más realista los problemas que atañen a los actantes de la recuperación del país. El Arcoíris Eterno de Kinoshita funciona como un agradecimiento a todas las personas que a pesar de su sufrimiento levantaron la industria del Japón de posguerra a la vez que funciona como un recordatorio de cuáles son las dificultades y los riesgos de dicha carrera.

### **Sad Vacation**

*Kono Ten no Niji* capturó *Kitakyûshû* en su momento de máximo esplendor en los años de posguerra. A partir de entonces la ciudad empezó un lento, pero inevitable, proceso de desindustrialización que empeoró drásticamente su situación económica. Éste se debió principalmente a la conjunción de la crisis medioambiental causada por el rápido proceso industrializador y a las condiciones del centralizado sistema urbano japonés. En primer lugar, la acerería y el desarrollo de otras industrias pesadas se llevaron a cabo sin ninguna precaución de tipo medioambiental, lo que provocó la contaminación del aire. Tal y como se ve en el film de Kinoshita, el cielo está siempre cubierto con el humo de siete colores, y la bahía de *Dokai* repleta de los desechos de

las fábricas fue renombrado como el “Mar de la Muerte”. En segundo lugar, el sistema urbano japonés siguió su proceso de concentración de actividades económicas y de población en el llamado eje *Tôkaidô*, que incluye las tres mayores áreas metropolitanas del país, es decir, Tokio, Nagoya y Osaka. Dicha concentración perjudicó a las ciudades excluidas de dicho eje, que pasaron a desempeñar un papel secundario en la estructura económica del país. Por lo tanto, bajo la lógica impuesta por el nuevo ciclo del sistema capitalista, el denominado postfordismo, *Yawata* pasó de ser el centro de la industria japonesa a convertirse en una ciudad secundaria circunvalada por los flujos de capital de los mercados financieros globales (Graham & Marvin, 2001). En un intento por recobrar el impulso económico perdido, *Yawata* se fusionó con las otras cuatro localidades vecinas: *Moji*, *Kokura*, *Tobata* y *Wakamatsu*, para así superar la cifra del millón de habitantes, lo cual, acorde con la legislación nipona le confirió mayores poderes de autonomía política y económica. Así mismo, dicha unión reflejó políticamente lo que de facto era una unidad funcional y económica. La nueva ciudad recibió el nombre de *Kitakyûshû* y fue oficialmente designada como tal en 1963.

A pesar de esta maniobra política la ciudad de *Kitakyûshû* no pudo parar su desindustrialización. La *Nippon Steel* llevó a cabo un proceso de reestructuración interna que implicó la relocalización de diversas actividades fuera de la ciudad, centralizando gran parte de sus operaciones en la localidad de *Kimitsu*, en el área metropolitana de Tokio. Prácticamente la totalidad del tejido económico de *Kitakyûshû* se vio perjudicado por el cierre de las instalaciones. Esto provocó un aumento del desempleo y a su vez generó un movimiento migratorio hacia otras localidades más prósperas, convirtiendo *Kitakyûshû* en una ciudad menguante. El segundo film a analizar refleja las condiciones sociales resultantes de la transformación postfordista de la ciudad. *Saddo Vakeishon* (Sad Vacation, Aoyama Shinji, 2007) mostrará la “metrópolis portfordista contemporánea como un amplificador de la desigualdad social y espacial” (Soja, 2000, p. 174) que resulta del reajuste del modelo fordista al postfordista. *Sad Vacation* es la tercera parte de la conocida como “Saga de *Kitakyûshû*”, una trilogía con la cual Aoyama, nacido en *Kitakyûshû*, disecciona los aspectos sociales de su ciudad natal. Los tres films tienen como eje central el tema de la orfandad, imagen que funciona como una metáfora que engloba los problemas de la nueva generación postindustrial.

El trasfondo del film está en relación con las consecuencias del desarrollo industrial de *Kitakyûshû*, entendidas éstas como el resultado de la transformación postfordista que comenzó en los años 70. Al contrario que *Kinoshita*, el cual se centraba en los aspectos y problemáticas sociales de la vida urbana e industrializada a través de

las interacciones de sus distintos personajes, en el film de Aoyama la vida de un solo personaje sirve de puente entre una historia personal y las consecuencias sociales de la transformación urbana. Kenji, interpretado por Asano Tadanobu, juega dicho papel central en la película. Kenji es un personaje solitario abandonado por su madre cuando aún era un niño y criado por un padre alcohólico, el cual acabará suicidándose a los pocos años de ser abandonado por su mujer. A partir de ahí Kenji comenzará a frecuentar la compañía de las mafias que aparecieron rápidamente por la ciudad y que fueron representadas ampliamente en el cine de los años ochenta.

Kenji representa a todos los marginados sociales resultado de la reestructuración del modelo capitalista. Un ejemplo de ello son los diferentes trabajos por los que pasa, y ninguno de ellos con perspectiva de futuro, puesto que son solo eso, una ocupación temporal del espacio y del tiempo en espera de algo permanente que nunca llegará. Aoyama introduce a su personaje principal trabajando por las mañanas para la mafia local de la zona en el tráfico ilegal de inmigrantes, y, por la noche, como chofer privado para los clientes y trabajadoras de un club nocturno. En uno de sus trabajos como chófer Kenji se vuelve a encontrar con la madre que tiempo atrás le había abandonado. Para sorpresa de Kenji, su madre, Chiyoko, interpretada por Ishida Eri, ha estado todos estos años viviendo en *Kitakyûshû*, felizmente casada con el empresario local Shigeki, interpretado por Nakamura Kotsuo, con quien regenta una modesta compañía de transportes, que funciona más como un refugio para inadaptados sociales que como un auténtico negocio.

En el plano narrativo Aoyama se distancia de sus personajes a través de tempos pausados, planos a larga distancia y ausencia de primeros planos, un estilo común en el cine independiente japonés de los años 90 (Gerow, 2002). Un hecho que comparten los dos films analizados, Kinoshita y Aoyama, es que ambas películas comienzan con una vista aérea de la ciudad de *Kitakyûshû*. En el caso de *Sad Vacation*, esta primera escena ayuda a crear el sentimiento de orfandad; en vez de las chimeneas humeantes símbolo de la producción de hierro y acero que veíamos en *The Eternal Rainbow*, en *Sad Vacation* se observa un paisaje de ruinas y edificios abandonados. Dichos edificios abandonados son el resultado del declive industrial de la ciudad ya que "la producción de espacios ruinosos y abandonados son la conclusión inevitable del desarrollo capitalista y la incesante búsqueda de beneficios" (Edensor, 2005, p. 5). En un sentido metafórico, estos espacios vacíos representan las pérdidas y los sufrimientos de los personajes de Aoyama y la herencia de la generación anterior. La carga emocional

de las imágenes urbanas de la película muestran el vacío vital de la generación postindustrial (Fig.3 y 4).



Fig.3 y 4: Aoyama Shinji, *Sad Vacation* (2007)

Los personajes de *Sad Vacation* se ven inundados por un sentimiento de escapismo provocado por la ausencia de un espacio urbano que aporte sentido a su existencia (Hasumi, 2010). Dos personajes de la película ejemplifican a la perfección este sentimiento de escapismo. Yuri, interpretada por Tsuji Kaori, la hermana traumatizada de un viejo amigo de Kenji, repite constantemente que le gustaría “poder volar como un pájaro”; Chiyoko, una madre capaz de abandonar a su hijo pequeño, constantemente hace referencia a dicho sentimiento de querer escapar. Sin embargo, Chiyoko a su vez, en un cariz trágico, ejemplifica el hecho de la imposibilidad de escapar, ya que a pesar de haber abandonado a su marido e hijo años atrás, sigue atrapada viviendo en *Kitakyûshû*. Sus ansias por escapar no la han llevado todo lo lejos que ella había ideado o idealizado, porque la idealización de lo que podrían ser sus vidas es una constante en todos los personajes, ya fuese por su capacidad para emigrar a otra ciudad o por la mejora de las condiciones de vida de la ciudad en la que viven. Aoyama sintetiza este sentimiento de frustración cada vez que fija la cámara en una imagen distante del Puente Wakato, uno de los lugares más representativos y turísticos del *Kitakyûshû* contemporáneo. El puente existe como metáfora de lo que hay más allá, pero nadie es capaz de cruzarlo puesto que no hay lugar en el que reconstruir sus vidas (Fig.5).



Fig.5: A la derecha, imagen del Puente Wakato, Ortiz-Moya (2013)

Todos los personajes han experimentado pérdidas significativas en su vida: Kenji perdió a su madre, Yuri perdió a su hermano, y el hermanastro de Kenji, ha perdido la posibilidad de tener un futuro mejor con la llegada de Kenji. Todos estos melancólicos personajes

se funden con el paisaje de la ciudad postindustrial. Los habitantes de *Sad Vacation* no luchan por mejorar sus condiciones, solucionar sus problemas o sacrificarse en beneficio de una comunidad como en el film de Kinoshita. Kenji y las personas que viven en las modestas instalaciones de la compañía de portes, son parte integrada del paisaje ruinoso de la ciudad postindustrial. Todos están esperando pasivamente que sus problemas se solucionen adaptándose a la no resolución de sus conflictos y necesidades, puesto que nada ni nadie va a cruzar el puente de Wakato para ayudarles, y por lo tanto se encuentran atrapados e incapaces de huir.

Aoyama refleja el sentimiento de decepción de sus personajes sin llegar a sucumbir en el pesimismo. A pesar de que la vida que la industrialización les había prometido, repleta de comodidad y seguridad, se ha desvanecido, ellos permanecen juntos a la espera de que algo cambie a su favor. Sin embargo, el trágico desenlace entre Kenji y su hermanastro parece confirmar lo erróneo de su espera. Aoyama mantiene la distancia con sus personajes alejando la cámara, inhibiendo de esa manera al espectador de todo sentimentalismo. Esta decisión de estilo permite a los espectadores comprender y compartir los sentimientos de los personajes pero sin llegar a la identificación con los mismos. Aoyama crea unas imágenes contemplativas que reflejan el contraste entre el brillante futuro prometido durante los años de posguerra gracias al boom industrial de la ciudad, y la realidad de la sociedad postindustrial. Esta característica la comparte *Sad Vacation* con las otras dos películas de la "Saga de *Kitakyûshû*", ya que todas ellas representan una negociación entre el pasado y el futuro en una ciudad que el espectador siente abandonada de una manera similar a los personajes retratados en la película. *Sad Vacation* completa la visión que Aoyama Shinji tiene sobre las consecuencias que los procesos de industrialización y desindustrialización han tenido sobre la sociedad japonesa.

### **Conclusiones**

Las dos películas analizadas a lo largo del presente capítulo reflejan la ciudad de *Kitakyûshû* en dos momentos diferentes pero claves en su historia. Por un lado, *Kono Ten no Niji* presenta la ciudad en el cenit de su desarrollo industrial, independiente y productiva. Las fábricas de acero y hierro en expansión ejemplificaban el milagro, no sólo económico de Japón, sino un nuevo modelo de nación productiva y capitalista que dejaba atrás antiguos atavismos para retomar la modernidad perdida durante los años de mayor belicismo del país. El número de habitantes de *Kitakyûshû* atraídos por las oportunidades laborales de la zona más industrializada del país creció exponencialmente. La película de Kinoshita ejemplifica a la perfección los paradigmas sociales de



la sociedad industrial y los tres pilares básicos del modelo Fordista: "progreso técnico", ejemplificado con las imágenes documentales del funcionamiento de la fábrica y las modernas instalaciones de la ciudad, "progreso social", retratado en el sentimiento de esperanza y sacrificio por un futuro mejor que albergan y ponen en práctica los personajes a través del trabajo en la fábrica, y, finalmente, el "progreso del estado", puesto que el esfuerzo de los empleados y sus familias repercute y es necesario para la recuperación y desarrollo de Japón (Lipietz, 1994, p. 342).

Por otro lado, *Saddo Vakeishon* nos ofrece una imagen muy distinta de *Kitakyûshû*. La ciudad está ya en un avanzado proceso de desindustrialización, inundada de espacios vacíos, ruinas y chimeneas que ya no emiten humo. La imagen de esta ciudad abandonada es el reflejo de la transformación experimentada a nivel social, económico y urbano en los cincuenta años que separan cada uno de los dos films. La sociedad postfordista encarnada en *Sad Vacation* representa las consecuencias desfavorables que dicha transformación ha tenido en los diferentes estratos de la ciudad y sus habitantes. Todos sufren las consecuencias resultado del desarrollo descontrolado acaecido durante la etapa anterior. Las promesas rotas de la sociedad industrial se traducen en el sentimiento de orfandad de unos habitantes que resisten en la ciudad. La preocupación por la adquisición de una alternativa social y cultural, así como la regeneración de un sentimiento de identidad y pertenencia que sobrevolaba el cine industrial japonés de los años cincuenta se ha desvanecido. Sólo quedan las ruinas de ese sueño (Fig.6 y 7)



Fig.6: Keisuke Kinoshita, *The Eternal Rainbow* (1958)



Fig.7: Vista actual de *Kitakyûshû* desde la misma perspectiva que la figura 6, Ortiz-Moya (2013)

Nuestra lectura de ambos films se ha centrado en la representación cinematográfica de las consecuencias sociales fruto del cambio de modelo económico, del fordismo al postfordismo, en ciudades industriales. Dicha transformación ha generado como consecuencia una pérdida de población, escasez de empleo, falta de recursos; en conjunto, mengüe urbano. Ambas películas tienen lugar en la ciudad de *Kitakyûshû*, cuna de la industrialización japonesa, y paradigma de la desindustrialización desde la década de los años 70. *The Eternal Rainbow* y *Sad Vacation* se complementan mutuamente ya que ambas muestran la ciudad en diferentes momentos de su desarrollo y por lo tanto, reflejan dos ciclos diferentes del desarrollo capitalista contemporáneo. La película de Kinoshita, nos enseña cómo el desarrollo industrial vino acompañado de promesas de un futuro mejor y de progreso social; de igual manera nos muestra la otra cara consecuencia de la rápida industrialización de Japón, la de las luchas y los problemas diarios de los trabajadores que hicieron posible dicha recuperación. Por el contrario, *Sad Vacation* refleja la situación en la que se encuentran los habitantes de la ciudad una vez que las industrias manufactureras han desaparecido a causa de la desindustrialización. La lectura conjunta de ambos films nos permite comprender mejor cómo los cambios socioeconómicos se han manifestado espacial y socialmente, ya que en ambas películas el espacio social y urbano es representado como el resultado de las condiciones socioeconómicas de una época concreta. A través de sus imágenes es posible construir un mapa del desarrollo urbano de *Kitakyûshû* gracias al contraste entre la ciudad industrial en pleno desarrollo de Kinoshita y la ciudad menguante que nos ofrece Aoyama. El contraste entre la ciudad floreciente y la decadente va más allá de los simples datos económicos con los que se suele estudiar el desarrollo urbano. Gracias al análisis fílmico es posible analizar las complejas relaciones entre los seres humanos y el paisaje urbano.

## Bibliografía

- Buhnik, S. (2010). From Shrinking Cities to Toshi no Shukushō: Identifying Patterns of Urban Shrinkage in the Osaka Metropolitan Area. *Berkeley Planning Journal*, 23, 132-155.
- Cobbing, A. (2009). *Kyushu : Gateway to Japan*. Folkestone: Global Oriental.
- Cunningham-Sabot, E., Audirac, I., Fol, S., & Martinez-Fernandez, C. (2013). Theoretical Approaches of "Shrinking Cities". In K. Pallagst, T. Wiechmann & C. Martinez-Fernandez (Eds.), *Shrinking Cities : International Perspectives and Policy Implications*. New York: Routledge.
- Debord, G., & Nicholson-Smith, D. (1994). *The Society of the spectacle*. New York: Zone Books.
- Edensor, T. (2005). *Industrial Ruins : Spaces, Aesthetics and Materiality*. Oxford: Berg.
- Fujimori, T. (1980). Setouchi and Northern Kyushu Region. In K. Murata & I. Oota (Eds.), *An Industrial Geography of Japan* (pp. 205 p.). London: Bell & Hyman.
- Gerow, A. (2002). Aoyama Shinji. In Y. Tasker (Ed.), *Fifty contemporary filmmakers*. London; New York: Routledge.
- Graham, S., & Marvin, S. (2001). *Splintering urbanism : networked infrastructures, technological mobilities and the urban condition*. London; New York: Routledge.
- Harvey, D. (1990). *The condition of postmodernity : an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford Blackwell.
- Harvey, D. (2001). Globalization and the spatial fix. *Geographische revue*, 2(3), 23-31.
- Hasumi, S. (2010). *Zuisou*. Tokyo: Shinchosha.
- Kagami, M. (2007). Iron Town Cluster: Yawata, its Glory, Decline and Rebirth. In M. Tsuji, E. Giovannetti & M. Kagami (Eds.), *Industrial agglomeration and new technologies : a global perspective*. Cheltenham: Elgar.
- Kumar, K. (2005). *From post-industrial to post-modern society : new theories of the contemporary world*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell.
- Lipietz, A. (1994). Post-Fordism and democracy. In A. Amin (Ed.), *Post-Fordism : a Reader*. Oxford: Blackwell.

- Lipietz, A. (1997). The post-Fordist world: labour relations, international hierarchy and global ecology. *Review of International Political Economy*, 4(1), 1-41.
- Mumford, L. (1961). *The city in history : its origins, its transformations, and its prospects*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Pallagst, K. (2010). Viewpoint: The planning research agenda: shrinking cities - a challenge for planning cultures. *TPR: Town Planning Review*, 81(5), i-vi. doi: 10.3828/tpr.2010.22
- Pollock, G. (2010). Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma. *EurAmerica, A Journal of European and American Studies*, 40(4), 829-886.
- Ortiz, Renato (2004). *Lo próximo y lo distante: Japón y la Modernidad-Mundo*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Rieniets, T. (2009). Shrinking Cities: Causes and Effects of Urban Population Losses in the Twentieth Century. *Nature & Culture*, 4(3), 231.
- Shapira, P. (1994). Industrial Restructuring and Economic Development Strategies in a Japanese Steel Town: The Case of Kitakyushu. In P. Shapira, I. Masser & D. W. Edgington (Eds.), *Planning for cities and regions in Japan* (Vol. no. 1, pp. ix, 203 p.). Liverpool: Liverpool University Press.
- Shimizu, N. (2010). Kan'ei yahataseitetsusho no sōritsu -- kōhatsu kōgyō ka o jitsugen shi ta zuku-kō ikkan seitetsu-sho no kakuritsu. [The establishment of the state-owned Yawata Steel Works: the integrated steel works that promoted Japan's industrialisation when the country entered the modern industrial world as a latecomer]. *Kyūshūkokusaidai gaku keiei keizai ronshū/kyūshūkokusaidai gaku keizai gakkai-hen*, 17(1), 1-68.
- Soja, E. (2000). *Postmetropolis : critical studies of cities and regions*. Malden: Blackwell.
- Wada-Marciano, Mitsuyo (2007). Ethicising the body and film: Teshigahara Hiroshi's *Woman in the dunes*. In Phillips, Alastair & Stringer, Julian (Eds.) *Japanese cinema: texts and contexts*. London, New York: Routledge.
- Yamamura, K. (1997). *The economic emergence of modern Japan*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.

## Filmografía

Kinoshita, Keisuke (1958) *Kono Ten no Niji* (The Eternal Rainbow), Japón

Aoyama, Shinji (2007) *Saddo Vakeishon* (Sad Vacation), Japón



# 8

## **Relatos en tiempos de guerra: El documental como registro de la memoria histórica de un territorio**

Maria Alejandra Taborda Caro

Fernando Henao

### **Introducción**

En Colombia desde los inicios de la década de los años ochenta del siglo pasado, el paramilitarismo sirvió como estrategia contrainsurgente, lo que determinó que se convirtiera en una política sistemática de Estado, que no ha sido aceptada como tal por parte de los distintos gobiernos. El fenómeno del paramilitarismo no es reciente, a pesar que variados estudios lo visualizan como un hecho contemporáneo; ha sido una práctica recurrente de las élites políticas, económicas y de la mafia colombiana para obtener el poder, expandirlo y consolidarse en él. Es un hecho innegable que la relación entre las fuerzas armadas colombianas y las organizaciones paramilitares son orgánicas, es decir de mutua complacencia y existencia, y desde los años ochenta del siglo pasado este fenómeno se convirtió en una de las más crueles expresiones de un terrorismo de Estado (Gallego, 1994; Peña 2007; Rivera, 2007).

En Colombia, el conflicto armado y el crimen organizado durante más de cuatro décadas se han visto trágicamente asociados con una brutal táctica de terror: la masacre; ésta tiene una larga historia que data

de la Guerra de los Mil Días<sup>1</sup> ocurrida entre 1899 y 1902. El proyecto “Rutas del conflicto”<sup>2</sup> sistematizó la información sobre 728 masacres ocurridas en nuestro territorio desde 1982 hasta 2013. Lo llamativo de estos datos es que solo lograron registrar alrededor de un tercio del total de las masacres en la base de datos estadísticos que contienen cientos de masacres cuyos datos todavía no han sido recopilados (Castro 2014, p.45). Por otro lado, el GMH-Grupo de Memoria Histórica (2012) consideró que en Colombia se cometieron 1.982 masacres entre 1980 y 2012, en las que murieron 11.751 personas. Se concluye, entonces, que aún no hay certeza de las cifras, los autores y las víctimas involucradas.

Las masacres se convirtieron en una herramienta para tomar el control territorial y expandir una lógica espacial de guerra a través del miedo, que fortaleció los capitales criminales, sobre todo en zonas con cultivos de droga y en corredores estratégicos para el tráfico.

Por otra parte, en los inicios de los años ochenta en el Caquetá, departamento localizado al sur del país, zona de fuerte presencia guerrillera, se registró la primera incursión que costó la vida de cinco personas. También Melo (1990, p.3) evidencia cómo las matanzas de las fincas “Honduras” y “La Honda”, en Urabá, dan la voz de alerta de lo que vendría después, y el general Miguel Alfredo Maza Márquez, jefe del Departamento Administrativo de Seguridad-DAS, concluyó en un informe secreto, en el 2000, que lo que impidió llevar la investigación de estas matanzas, en la época de su ocurrencia, fue el apoyo de las autoridades civiles del Magdalena Medio<sup>3</sup> y la participación y apoyo de miembros del Ejército.

La masacre de El Salado es una de las más crueles del conflicto contemporáneo de Colombia. Fue reconstruida recientemente por los Miembros del Grupo de Memoria Histórica-MGMH. La masacre fue co-

1 Durante el siglo XIX se dieron numerosos conflictos armados en Colombia, debido a la tensión por el poder entre conservadores y liberales, que llevaron a conflictos como los de 1885 y 1895. El país quedó empobrecido, destruyó sus industrias, sus vías de comunicación; las deudas externa e interna eran considerables.

2 Se compone de una base de datos que sigue el rastro del conflicto armado colombiano a través de 700 masacres desde 1982. Puede buscar con palabras clave, combinando criterios en la búsqueda. <http://rutasdelfconflicto.com/avanzada>

3 Es un extenso valle interandino en la parte central de Colombia, entre los departamentos de Antioquia, Bolívar, Boyacá, Cesar y Santander. En septiembre de 2002 el periodista Irlandés Gearoid Ó Loingsigh evidenció que el paramilitarismo del Magdalena Medio articuló buena parte de este fenómeno en el país, gracias a sus intervenciones sociales, políticas y especialmente económicas, lo que se denominó como una estrategia integral. La ofensiva del paramilitarismo en esta región se circunscribía en el control de territorios y recursos naturales bajo el modelo globalizador neoliberal (Loingsigh, 2002).



metida entre el 16 y el 21 de febrero del 2000 por 450 paramilitares que, apoyados por helicópteros, dieron muerte a aproximadamente cien personas; el Estado aseguraba hasta hace algunos años que fueron treinta. Este hecho provocó el éxodo de toda la población, convirtiendo a El Salado en un pueblo fantasma y un territorio construido por el miedo. Hoy sólo han retornado 730 de las 7,000 personas que lo habitaban. El documental “El Salado: Rostro de una masacre”, mediante una serie de entrevistas con sobrevivientes y testigos, retoma para la memoria y el nunca jamás, la versión de las víctimas como una denuncia para la movilización por las demandas de verdad, justicia y reparación de los afectados (MGMH, 2009).

En este capítulo miraremos al detalle la imagen comportada como un dispositivo de memoria, que es capaz de simbolizar aspectos fundamentales de nuestra forma de vivir y comprender la realidad que nos rodea, para contribuir al rechazo colectivo de la barbaridad en la guerra. Nos importan en especial las claves visuales que reconfiguran lo territorial y que paso a paso evidencian cómo se configura y desconfigura un territorio, donde hasta los sonidos son intencionalmente modelados como estrategias para enfatizar los nunca jamás.

En últimas, lo que interesa aquí es mostrar cómo la simbiosis entre los espacios del miedo y la reconfiguración territorial han generado unas apropiaciones y desapropiaciones espaciales del terror y del miedo recientemente estudiados por lo que se ha dado por llamar *la geografía del miedo*.

### **El cine permite a la geografía aumentar su construcción ontológica del espacio percibido y representado**

Existe una fuerte resignificación de la geografía cultural brasileña que ha logrado cimentar un proceso a través de la valoración del cine como representación artística espacial-territorial, en la que se logra comprender, entre otras experiencias: las locales, por medio de la relación cine-culturas del consumo, la mercantilización de los lugares, la cultura y los paisajes de la exclusión e inclusión, los espacios de las diferencias y las cartografías sociales, asociadas con relaciones de carácter global-local, además de la reflexión proveniente de las estrategias culturales de dominación y resistencia, y las no menos importantes prácticas cotidianas que formulan formas de poder y reconfiguración de identidades.

Los geógrafos de estas procedencias, según Ovando (2014, p.6), consideran que el arte sirve como método de aprendizaje mediante el cual es posible adquirir valores y actitudes; a través del lenguaje visual el conocimiento puede ser codificado en muchas formas. Harvey (1998) evidencia la potencia del arte como representación del espacio en la reproducción fílmica. Lo anterior consolida la idea que todos los grupos tienen derecho a hablar por sí mismos, con su propia voz, y que esa voz debe ser aceptada como auténtica y legítima, debido a su importancia como registro para captar el movimiento del espacio y el tiempo.

La cultura visual ha integrado siempre el espacio y el tiempo como elementos fundamentales para comprender los cambios territoriales, lo visual está cargado de memoria dentro de lo geográfico, y es también a través del tiempo que se ha configurado. Hasta el renacimiento la geografía dispuso de otros soportes para realizar su función: las descripciones corográficas como género de aprehensión territorial representaron una expresión cultural de los pueblos, con un lenguaje que permitió desarrollar su propio sentido de identidad, por lo que su objeto eran las particularidades, “hasta las localidades más pequeñas eran concebibles” (Kagan, 1993, p. 89).

Las crónicas de los viajeros, según Negrette (2007, p.7), también aportaron registros visuales cuya lectura se divulgó entre las clases culturadas en los siglos XVIII y XIX, éstas integraron la interpretación espacial a las teorías o el pensamiento científico que guiaron sus recorridos. En la elaboración de las crónicas primó el análisis descriptivo del territorio, las observaciones de las relaciones con el entorno, y los requerimientos sociales. Las pautas culturales reinterpretadas por estos hombres fueron en su mayoría ilustradas con fotografías y dibujos.

Sin duda, antes de que el cine se convirtiese en una posibilidad de masas, la apreciación de los territorios por parte de la sociedad provenían, sobre todo, de la pintura, la fotografía y la literatura; estas expresiones guardan un límite de fidelidad paisajística. Por el contrario, las imágenes cinematográficas no son fieles reproductoras del espacio geográfico, ya que este puede ser recreado o fabricado. La potencia del lenguaje cinematográfico está en la capacidad de perder en el espacio su carácter estático y adquirir una propiedad fluida, a través del movimiento. Así mismo, el tiempo pierde su atributo estático, pudiendo desplazarse hacia al pasado y al futuro; es dentro de esta cualidades donde el territorio y la memoria se repotencializan generando un importante número de significados.

Los problemas espaciales y la polisemia de las iconografías móviles, como el cine, en sus prácticas logran seducir, incitar, desarrollar y producir de otras formas lo visual (se manipulan las emociones) para enfatizar los problemas geográficos del mundo. Las imágenes sostenidas o no, bajo distintos regímenes de visualidad, entran para la comprensión de la geografía, gracias a una cultura visual que forma parte de nuestra cotidianidad.

Conocemos el mundo cercano con nuestros sentidos inmediatos y el más lejano a través de los medios de comunicación de masas como el cine. Este medio de representación tiene la potencia de mostrar acciones y situaciones que reflejan rasgos importantes de diferentes paisajes, regiones, territorios, para relacionarlos con aspectos de ficción. La geografía actual es capaz de posibilitar y recrear escenarios artificiales, donde se reconstruyen otros existentes o simplemente se muestran a plenitud (Monclús, 2011).

Asimismo, esta “geografía” levantada en medio de escenas cinematográficas de lugares geográficos (Oliveira Jr, 2005; Ovando, 2014) circunda una alta gama de símbolos, a través de sentidos narrativos, encuadres, ángulos, montajes, que enuncian territorios, paisajes y espacios-metáforas: expresiones de dentro y fuera, un amplio y restringido sube y desciende, movimientos diagonales, fronteras diversas, caminos de carreteras, ríos y océanos, bosques, desiertos, montañas ciudades, etc.

Lo expuesto en los anteriores párrafos habla claramente de una singular relación entre el entorno real y la imagen transmitida por las producciones cinematográficas. Pero se debe considerar también que la potencia de la imagen en movimiento es atravesada por consideraciones éticas; Ovando (2014) insiste que “el cine permite a la geografía aumentar su construcción ontológica del espacio percibido y representarlo” (p 23).

La creación de un espacio geográfico alterado, en su simulación, contiene un alto grado de impacto para un espectador que en mayor o menor medida es consciente de la potencia que lo envuelve. La fuerza de las imágenes cinematográficas, televisivas o documentadas (Gámir y Valdez, 2007, p. 4) involucran una notable capacidad de generar imaginarios concernientes a cuestiones históricas, sociales, antropológicas y, del mismo modo, geográficas.

### **La imagen en movimiento: del tiempo como memoria y del territorio como símbolo.**

En la actualidad el documental se torna como una expresión de un aspecto de la realidad, mostrado en forma audiovisual; adicionalmente se consolida como una experiencia vital del espacio y del tiempo, del propio ser y de los otros, de las contingencias y riesgos de la vida que es acompañada por hombres y mujeres de todas partes del mundo, como una metamorfosis ligada al surgimiento de nuevas formas dominantes de experimentar el espacio y el tiempo.

Asumimos que el tiempo requiere aquí de una aproximación especial, el de la “memoria histórica”, categoría cercana a la reconstrucción del pasado desde las comunidades que lo vivieron, y el espacio interiorizado desde las posturas de un “territorio vivido” transitado durante los desplazamientos que se realizan de forma asidua entre distintos lugares configurados a través de las emociones: terror, miedo, poder.

Entendemos por memoria histórica-espacial al conjunto de representaciones y construcciones presentes del pasado que un grupo procesa, conserva, elabora y significa a través de la interacción entre sus miembros. Siguiendo a los teóricos Schmucler (2007) y Jelinm (2008), decimos que la memoria colectiva no es algo estático y fijo, sino que es un lugar de tensión y movimiento, de luchas continuas, que contienen una dimensión de dificultades inherente a procesos de construcción de las subjetividades.

Así mismo la memoria colectiva como categoría articuladora de lo social va más allá de fechas, acontecimientos específicos y datos históricos. Halbwachs (2002) argumenta que en torno a estos elementos se traza la diferencia que hay entre memoria e historia:

el pasado vivido es diferente a la historia, puesto que a través del primero se busca asegurar la permanencia del tiempo y la homogeneidad de la vida, como un intento por demostrar que así como el pasado permanece de igual forma la identidad del grupo y sus proyectos también lo hacen, pero a la historia le interesan los datos y eventos registrados independiente de lo sentido y significado (p. 67).

Adicionalmente el anterior autor considera que mientras que la historia es explicativa, la memoria es comunicativa; en tal sentido es profundamente audiovisual, por lo que los datos verídicos no le interesan

sino que le afectan las experiencias verídicas por medio de las cuales se permite transfigurar e inventar el pasado cuando sea necesario. Los grupos humanos tienen posibilidad de rehacer persistentemente sus recuerdos a través de sus conversaciones, contactos, costumbres, objetos, espacios e imágenes, como garantías de una identidad y reconocimiento grupal.

Reflexionar sobre la memoria y el territorio desde la esfera de lo geográfico actual implica pensar en dos cuestiones fundamentales: Por un lado, en los hechos que determinaron en el siglo XX los Derechos Humanos a nivel mundial y, por otro lado, en la simbología del espacio reconfigurado a través de relaciones de poder.

La promoción del pasado reciente, para Rosemberg y Kovacic (2010, p.8), se consolida con la idea que los Derechos Humanos como acciones sociales, derivan de las conquistas humanas y, en efecto, al transferirlos se vigorizan con los conceptos de responsabilidad, participación e inclusión. Lo anterior, según Flachsland (2010), obligó a una disposición del pasado en diálogo permanente con el presente y el futuro, exigió reflexionar, debatir, abrir nuevas preguntas y buscar nuevas respuestas para posicionarse frente a nuevas realidades.

El primer hecho que marco la necesidad de crear una historia de la memoria fue el recuerdo del Holocausto desde donde se colocaron en debate los alcances, las tensiones y las formas de la “construcción de la memoria”. Tejer esos recuerdos reconfiguró una “política de la memoria”, integrada en la creación de memoriales, museos, fechas conmemorativas, literatura y películas alusivas. Lo anterior formuló una serie de interrogantes acerca de la comprensión de la “otredad” en las propias sociedades, es decir: la defensa y el respeto de la diversidad de pasados. Surgieron, al mismo tiempo, una serie de debates que resultaron centrales en el campo de la filosofía, la historia, las ciencias políticas y la geografía (Böll, 2010; Giorgio, 2002).

### **Reconocer y reconocerse en lo sucedido: El Salado**

Comprender la realidad política y social contemporánea de Colombia a través de los códigos cinematográficos generados por los audiovisuales se convierte en una hazaña de singulares alcances. Por un lado, en la historia reciente del país las cifras de las barbaries no encajan y, por otro lado, la indiferencia colectiva secundada por los medios (prensa,

radio, televisión) instauraron conductas colectivas de complacencia aún por estudiar<sup>4</sup>.

La Fiscalía registra 21.900 casos de víctimas entre 2005 y 2012, pero el Sirdec (cuyos datos se supone que incorporan los de la Fiscalía) tiene menos: 19.254, para un periodo mucho más largo, de 1970 a 2012. El Centro de Memoria Histórica hizo un ejercicio (aún sin terminar) con las organizaciones de víctimas y consolidó 5.016 casos desde 1970. Un número considerable de familias enfrentan los días sin cadáver, sin pruebas y sin duelo, acosados por los victimarios y por un Estado que ha respondido a las víctimas con inmensa indolencia (Revista Semana, 2003).

Por otro lado, una de las dificultades comunes del audiovisual político-local, el que de una u otra manera ha servido como canal de visualización de las víctimas de la violencia en Colombia, se enfrenta con problemas referidos a su limitación para su distribución, exhibición y comercialización, en ventanas tradicionales y no tradicionales. La televisión, posibilidad privilegiada para cierto tipo de documentales, carece de empatía y de conexión con los temas políticos (Bitar; Machicado & Rubio, 2011).

La masificación del cine como comprensión geográfica llegó de la mano de ciertas condiciones: la primera, se refiere a la disponibilidad de material referido al soporte (CD, DVD, comercializado masivamente a mediados de los 90 y 2000 que facilitó almacenar el material cinematográfico; y, segunda, a la disponibilidad de un medio específico que permita su reproducción, tal como los equipos de reproducción de DVD y software especializados en el manejo de imágenes (Ovando, 2014).

El cine documental, tal como lo anuncia Hollman (2015), como género cinematográfico, posibilita una serie procesos que lo consolidan como uno de los más preciados mecanismos visuales para informar, persuadir, movilizar e involucrar a los espectadores.

“El Salado, los años que siguieron”, del año 2009, es el título que toma el documental que reconstruye los hechos del 18 de febrero de 2000,

4 “La desaparición forzada que, pese a que se ha cometido de manera sistemática en Colombia desde hace cerca de 40 años, es un delito con reciente tipificación en el Código Penal. De los cerca de 28.000 procesos que lleva la Fiscalía por desaparición forzada solo hay, en el mejor de los casos, 35 sentencias ejecutoriadas” (Revista Semana 2014).

época de la memoria agónica en la que 450 paramilitares se tomaron el corregimiento de El Salado (Bolívar), torturando y masacrando más de 60 personas (actualmente esta cifra se calcula en casi cien). El director de la producción fue Tony Rubio y de la fotografía, Miguel Urrutia. La producción: Grupo Enmente con apoyo de la Misión de Apoyo al Proceso de Paz Organización Estados Americanos-MAPP/OEA. Su duración: 60 minutos. La realización e investigación, del Grupo de Memoria Histórica GMH (La Pluma; 2012, p.6).



Fig. 1. Mapa del departamento de Bolívar, Colombia. Tomado de [www.mapsofworld.com/continentes/mapa-de-sur-america/colombia/bolivar.html](http://www.mapsofworld.com/continentes/mapa-de-sur-america/colombia/bolivar.html)

El Salado es un corregimiento del municipio de El Carmen de Bolívar (ver localización mapa – Fig. 1), a una distancia de 18 Km. del casco urbano, dentro de los Montes de María, en el norte de Colombia. Su posición le ubicaba entre los centros económicos de Valledupar-Bu-

caramanga (al oriente) y el mar Caribe (al occidente), y entre el corredor urbano-regional de Cartagena-Barranquilla-Santa Marta (al norte) y la carretera transversal de la Depresión Momposina que comunica a Sucre, Córdoba y Antioquia con el Magdalena y Cesar (al sur), todo un entramado espacial que permite un punto de movimiento fluido por toda una región (GMH, 2009).

Esta zona de importante producción económica y geoestratégica, como corredor de diversos grupos armados, contiene una ubicación de importante significado geográfico militar (GMH, 2009, p.6). Este hecho, es finamente elaborado en el documental con la puesta en escena de un mapa mostrado (Fig. 2)<sup>5</sup> como “metáfora” en tanto que sustituye al territorio, lo reemplaza ante nuestros ojos, aparece en lugar de él, conjugada esta imagen de manera impactante con otra en la que una mariposa negra (Fig. 3) como de luto se pasea por una bella pradera en la que se captan algunas flores de tabaco, como símbolo de la emergente economía tabacalera que dejó de ser. La síntesis inicial de este producto visual se concluye como una tríada: territorio, poder y luto.



Fig. 2 y 3

5 Todas las imágenes presentes en este capítulo fueron extraídas del filme “El Salado...”.



La Trama argumentativa documental narra la masacre a través de los ojos de Lucho Torres, un exiliado de esta población. Mediante una serie de entrevistas con sobrevivientes y testigos (Fig. 4) logra la versión de las víctimas. El derroche de violencia de la realidad vivida se ilustra de forma contundente cuando se analiza la estrategia paramilitar, sustentada en el uso y propagación del terror como instrumento de control sobre el territorio y la población, estrategia que empieza a configurarse a comienzos de la década de los noventa (GMH, 2009).



Fig. 4

Las imágenes de lucho en la cancha proporcionan el centro de la memoria y la vinculación de los hechos con el territorio emblemático de los acontecimientos, el lugar donde se ejecutó la concentración forzada de los pobladores, el espacio que todos interiorizan como y relacionan con la barbarie, una a una las personas que se habían escondido en la casa fueron sacadas a la fuerza y conducidas hacia el parque principal, relata el protagonista.

Una vez reunida la población en el parque principal, los paramilitares separaron a las mujeres, los hombres y los niños, continúa el relato. Las primeras fueron concentradas en las escaleras de la entrada de la Iglesia, los hombres ubicados en un costado de la cancha de micro-fútbol donde el dispositivo del horror se enclavó. De la misma manera otras víctimas han relatado este instante.

La tortura y masacre son elementos constitutivos de la misma operación asesina. La mayoría de los crímenes son ejecutados en la plaza pública con la intención manifiesta que todos vean, todos escuchen, todos sepan, todos sean en últimas “castigados” por sus presuntas complicidades. (GMH 2009, p. 32)

Los efectos visuales son elaborados mimetizando el tiempo y el espacio a través de las imágenes reales de los sobrevivientes de la masacre, que narran con detalle cada una de las historias de sus pérdidas.

Las fotografías de las 38 víctimas de la cancha, están presentes en un recuadro que no desaparece nunca, como un símbolo de presencia, y de potencia. Cada lugar está tejido de memoria, la esquina donde murió la maestra Doris en 1997, continúa paralizada como testigo; es como si cada historia humanizara cada lugar, para obligar la presencia a nuestros recuerdos. La forma como el documental está narrado, sus elementos técnicos y estéticos terminan siendo parte integral de una denuncia.

La imagen ayuda a crear bienes simbólicos que ayudan a pensar la realidad de otra manera y, así, poder transformarla. Los recursos sonoros están creados en “El salado” como una estrategia para agudizar los sentidos y activar la memoria como catalizadora de los recuerdos. El inicio sin sonidos ni ruido alguno, deja de entrada la sensación que la realidad está por encima de lo que se ve y lo que se escucha. Los bullerengues, melodías propias de la región con las que se inicia y termina la cinta, conectan al espectador con las particularidades de un lugar cargado de signos y símbolos que lo particularizan. El sonido de un helicóptero y de una ametralladora que están presentes de manera interrumpida, son los distintivos del horror con sello de institucional.

El documental que nos ocupa permite un análisis general sobre las vinculaciones existentes entre cine y espacio geográfico, relaciones materializadas en dos sentidos: por una parte, la mediación del espacio geográfico en la producción cinematográfica, lo que obliga a entenderlo como un factor que interviene un producto final, en tal sentido son tanto o más protagonistas de los hechos los lugares como las personas; por otra, las consecuencias de la producción cinematográfica en el espacio geográfico y su percepción de movimiento permanente hacen que se pierda la idea de los espacios como contenedores a espacios como tejidos de relaciones (Gámir y Valdez, 2004, p. 2).

La presencia todopoderosa de los paramilitares expresa en la masacre de El Salado variadas expresiones: el imponente despliegue de hombres (450 paramilitares), el sobrevuelo de helicópteros, el extendido encierro al que sometieron el corregimiento, elementos todos que conjugados permiten explicar por qué pudieron ejecutar sin obstáculo sus atrocidades.

Todo lo anterior como consecuencia de una guerrilla que busca presencia y legitimación en la población del corregimiento supliendo con ello los vacíos institucionales. A la larga, como lo evidencian los hechos narrados no fue capaz de actuar ni como protectora ni como

proveedora de servicios que le permitieran una relación duradera con las comunidades. Lejos de ello, esta presencia de actores armados insurgentes, en el caso de El Salado, dio lugar a la estigmatización de toda la población como subversiva (GMH, 2009, p.12).

Después de la primera ejecución, los paramilitares, quienes habían sacado los instrumentos musicales de la comunidad que estaban en la Casa de la Cultura, comenzaron a tocar una tambora. También hay versiones que narran cómo los hombres de la muerte manipularon gaitas y acordeones, dando inicio a “la fiesta de sangre”. Este hecho de fiesta y muerte, negado hasta la saciedad por los verdugos, está permanentemente e intencionalmente mostrado en el documental (Fig. 5), a manera de interrogantes, que nos llevan a preguntarnos ¿Dónde estaba yo ese día? ¿Por qué no me horrorice? Sin duda el juicio ético acompaña la imagen como elemento transversal.

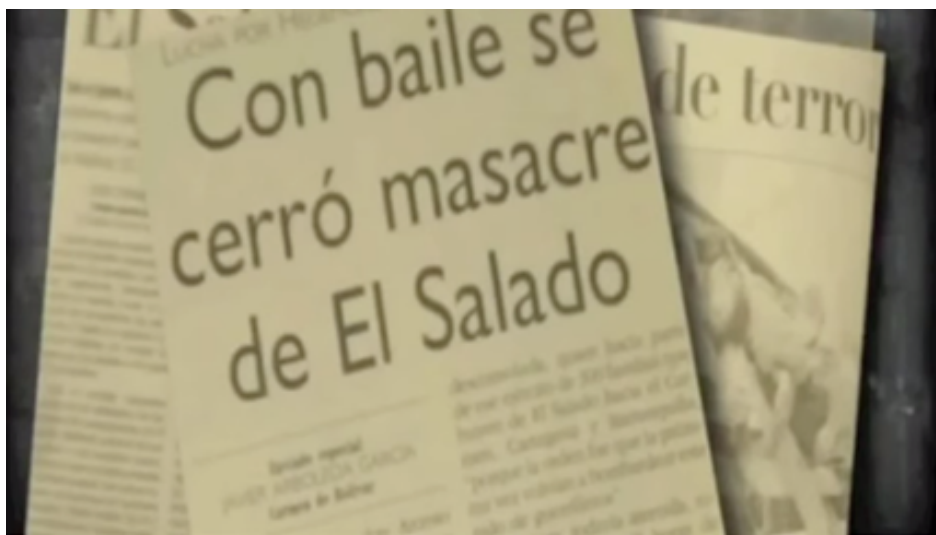


Fig. 5

Como el territorio en clave de memoria histórica tiene género, el documental, sin amarillismo ni morbo visual, expone crudamente la victimización de las mujeres: el empalamiento, sus sistemáticas violaciones, donde el cuerpo, el territorio y la memoria se juntan, lo femenino es narrado más con imágenes que con palabras. Si los documentos exponen “Después de matar a los hombres, los paramilitares se centraron en las mujeres: A quienes ya habían sido asediadas con insultos e interrogatorios sobre sus vínculos afectivos y logísticos con la guerrilla, preguntándoles quiénes eran las novias de los comandantes” (GMH, 2009, p. 67), el documental permite que sean las mujeres quienes narren sus historias con los límites de sus verdades.

Sin duda, en América Latina el documental ha sido fundamentalmente una herramienta de acusación. Esto puede verse claramente en el clá-

sico texto de Julianne Burton, *The Social Documentary in Latin America*, donde se muestra el cine documental como una contra-narrativa que da voz a las mayorías del continente (Muñiz, 2014).

Pero también el documental es una apuesta reivindicativa que va más allá de la denuncia, por ello enfatiza que la memoria del conflicto armado en Colombia requiere ser planteado como una necesidad y obligación social con las víctimas, con la reconstrucción de la comunidad política y con la reconfiguración del sistema democrático, más aun con la necesidad de reconfigurar lo territorial, como un ejercicio donde se requiere guardarle la memoria a las personas y a los lugares.

La imagen de una joven hoy (Fig. 7), niña antes que retorna con su familia a El Salado y, a fuerza de necesidad de juego y escuela, a sus 12 años se convierte en la única maestra que atiende los niños, se refuerza con las imágenes de la desolada escuela (Fig. 6 e 8) que dejó el pasado de horror; mezcla de dignidad y horror que conmueven al espectador.



Fig. 6, 7 y 8

A manera de acápite final podríamos, en primer lugar, asumir que este documental se convierte en una denuncia frente a la indiferencia con la que el país se ha ido acostumbrando o resignando a formas extremas de barbarie. A la necesidad de realizar una recuperación del territorio propio de las víctimas que hoy hacen parte de los más de cinco millones de desplazados internos con que cuenta Colombia. Y a la necesidad que tenemos hoy de combatir la pasividad y la indiferencia como una forma de complicidad con lo acontecido.

El segundo aspecto, relacionado con el primero, se refiere a la pregunta sobre la impunidad y el silencio de todos frente al horror, y qué puede dar el arte a la comunidad. Dos frases estructuran esta apuesta: la de Martin Luther King, “Lo preocupante no es la perversidad de los malvados sino la indiferencia de los buenos.”, y la de Pablo Neruda como escrita intencionalmente para este hecho, presente en buena parte del documental, “Vino la mano del verdugo y empapó de sangre la plaza”.

En últimas, también podríamos decir que nos encontramos con la imagen como un lugar de reflexión y de denuncia, como un camino estético y ético para convocar a sectores populares, académicos, políticos. El filme analizado en este trabajo apunta a un espectador, irradiado por la indiferencia o el desconocimiento, para manifestar al público que el arte es parte de sus vidas cotidianas.

La inserción del arte visual en la esfera política permite suscitar variadas lecturas y proveer nuevas soluciones. Sin duda, una de las intenciones en esta apuesta se logró sin mayor dificultad; la de evidenciar que las artes visuales (fotografía, cine), entre otras, son fuente de registro y dispositivos de construcción de la memoria social que en esencia también es geográfica.

## Bibliografía

Böll Fundacion (2010). *Recordar para pensar Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago: Fundación Heinrich Böll.

Bitar; Machicado & Rubio, F. (2011). Diagnóstico del sector de cine documental Colombiano. Centro Nacional de Consultoría Recuperado de [www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=379](http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=379)

Castro, D. (2014). El rastro de la muerte: 30 años de masacres en Colombia Jueves, 08 mayo 2014. Recuperado de <http://es.insightcrime.org/analisis/rastro-muerte-30-anos-masacres-Colombia>

Gallego, M. C. Téllez & Ardila, M.(1994). *La violencia parainstitucional, paramilitar y parapolicial en Colombia*. Bogotá: Rodríguez Quito.

Gamir, A. y Valdez, C. M. (2007). Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y terror en las producciones cinematográficas. Recuperado de [www.boletinage.com/articulos/45/07-cine](http://www.boletinage.com/articulos/45/07-cine).

Harvey, D. (1998). *La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires. Amorrortu Ed.

Halbwachs, M (2002). Fragmentos de la memoria colectiva. en Athenea digital. Recuperado núm.2. Disponible en <http://antalya.uab.es/athenea/num2/halbwachs.pdf>

Jelinm, E (2008). Testimonios personales, memorias y verdades frente a situaciones límite. In: Gayol, S. y Madero, M. (eds.). *Formas de historia cultural*. Buenos Aires: UNGS Promete

Kagan, R. (1993). La corografía en la Castilla moderna: género, historia, nación. Recuperado de [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso\\_3\\_1\\_008.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_1_008.pdf)

La Pluma. (2012). Memoria histórica: Masacre de El Salado. Bolívar. Disponible: [http://www.es.lapluma.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6539:2015-03-17-12-51-57&catid=116:debates&Itemid](http://www.es.lapluma.net/index.php?option=com_content&view=article&id=6539:2015-03-17-12-51-57&catid=116:debates&Itemid)

Loingsigh, G. Ó. *La Estrategia Integral del Paramilitarismo en el Magdalena Medio de Colombia*. Bogotá, Septiembre de 2002.

Melo, J. (1990). *Los paramilitares y su impacto sobre la política colombiana*. Bogotá: Iepri y Tercer Mundo

Méndez, L. H. (2007). Territorio, rito y símbolo. La Industria Maquila-

dora. *El Cotidiano*, vol. 22, núm. 142. Recuperado de [www.redalyc.org/pdf/325/32514202.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/325/32514202.pdf)

Miembros del Grupo de Memoria Histórica, MGMH (2009). *La masacre del salado: esa guerra no era nuestra*. Disponible: [http://www.centro-dememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/informe\\_la\\_masacre\\_de\\_el\\_salado.pdf](http://www.centro-dememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/informe_la_masacre_de_el_salado.pdf)

Monclús, G. (2008). El paisaje urbano en el cine Antonino. *Revista de Filología Románica* Volumen (II), 87-95

Muniz, G. (2014). Reciclando imágenes: documentales sobre arte y política en latinoamérica. *Alternativas* n.3

Oliveira Jr, W. M. (2005). O que seriam as geografias de cinema? *Revista A tela e o texto*, Disponible en: [http://www.letras.ufmg.br/atelaeotexto/revista\txt\[leituras transdisciplinares de telas e textos.htm](http://www.letras.ufmg.br/atelaeotexto/revista\txt[leituras transdisciplinares de telas e textos.htm) pág. 10-15.

Ovando, F. (2014) *El cine, una herramienta para la comprensión geográfica*. *Rev. geogr. Valpso*. N 49 P87-89

Peña, G. (2007). El paramilitarismo. *El Espectador*. Bogotá, p.54-55, marzo 22.

Raffestin, C (1988). *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática

Rosemberg, J. y Kovacic, J. (2010). *Educación, Memoria y Derechos Humanos: orientaciones pedagógicas y recomendaciones para su enseñanza*. Buenos Aires : Ministerio de Educación de la Nación

Sack, R (1986). *Human territoriality: its theory and history*. Cambridge: University press

Schumcler, H. (2007). *¿Para qué recordar?. Los jóvenes y la transmisión de la experiencia argentina reciente*. Buenos Aires: Ministerio de Educación

Revista Semana (2003). *Vivir para contarla*. 9 de 15

### **Filmografía**

Grupo de Memoria Histórica – CNRRE (2009). *El salado: rostro de una masacre*.





# 9

## **Paisaje e identidad nacional. Dos ejemplos de series de televisión sobre Cataluña**

Enric Mendizàbal

### **Presentación<sup>1</sup>**

Una de las dificultades de quien se dedica a la geografía es decidir el concepto teórico de la parte de la superficie terrestre que quiere estudiar: ambiente, espacio, lugar, medio, paisaje, región, territorio... son palabras casi-sinónimas. Pero a menudo, el concepto que se utiliza va asociado a una determinada manera de hacer geografía. En este texto se tratará principalmente de paisaje –y de los paisajes de Cataluña.

El paisaje no es solamente un concepto científico y teórico, ya que la palabra paisaje se utiliza de una manera diversa, contradictoria, confusa. Si se consulta la multitud de bibliografía existente sobre el paisaje, se podrá observar la diversidad de su uso.<sup>2</sup> Tal como señala Bertrand (2000), el paisaje es un panorama y un recurso/discurso literario que se debe de comprender globalmente y de manera multiescalar. El pai-

1 Este texto se ha elaborado en el marco de las discusiones teóricas realizadas con los miembros del "Grup de Geografia Aplicada" (2014 SGR 1090; Generalitat de Catalunya) y "Desarrollo rural en áreas de montaña: la segunda mejor opción en el territorio como instrumento para la diversificación productiva" (CSO2012-31979; MEyC)

2 Solamente unos pocos libros de reflexiones sobre el paisaje desde una geografía humanista y postmoderna: Appleton, 1996; Azevedo, 2008; Cosgrove y Daniels, 1988; Milani, 2005; Lévy y Gillet, 2007; Nogué, 2009; Roger, 1995; Turri, 1998.

saje es la representación de la dimensión sociocultural de la parte de la superficie terrestre considerada. Y uno de los elementos importantes que permiten identificar la identidad nacional de una sociedad es el paisaje.

Los paisajes forman parte de las identidades nacionales. Si queremos responder la pregunta de *quienes somos*, necesitamos de los paisajes: por una parte, en la definición de uno mismo hay la identificación con un determinado paisaje; por otra parte, la construcción social del paisaje interviene en la fabricación de las identidades nacionales. Esta idea es la que sirve de base para el presente texto. Así, el primer apartado es una reflexión sobre la construcción social de las identidades nacionales, donde símbolos como el paisaje son fundamentales. En el segundo apartado se reflexiona brevemente sobre el poder de los medios de comunicación para crear las imágenes identitarias –los paisajes identitarios–. El tercer apartado es una presentación de cómo la historia de la geografía catalana explica la construcción social de los paisajes identitarios de Cataluña, que se presentan y sobre los que se reflexiona en el cuarto apartado. El quinto apartado muestra como algunos de estos paisajes han sido utilizados por TV3, la televisión pública de Cataluña y en el sexto se analiza cómo, desde TV3, se presenta de dos maneras muy distintas Barcelona y su área metropolitana –como si fueran dos paisajes/dos lugares diferentes. En las reflexiones finales hay algunas ideas sobre la necesidad de ser conscientes sobre el uso –el mal y el buen uso según la ideología personal– de las imágenes que pueden reflejar y que reflejan las identidades territoriales.

El caso de Cataluña sirve como ejemplo. Cataluña es un territorio de 32.000 km<sup>2</sup> que se encuentra en la parte noreste de España. Actualmente tiene unos 7,5 millones de habitantes, de los cuales 1,2 millones son migrantes extranjeros (sudamericanos, magrebíes, subsaharianos, chinos, paquistaníes, de Europa del este) que han inmigrado entre 1996 y 2010; se tiene que recordar que entre 1960-1975, el saldo migratorio fue positivo con más de 950 mil habitantes, llegados de la España rural empobrecida, aún más, por los efectos de la guerra civil de 1936-39. Estos dos grandes procesos migratorios cambiaron la estructura demográfica, social y cultural; uno de los cambios más importantes fue la lengua: hasta mediados del siglo XX, la lengua mayoritaria de la población era el catalán, pero con la llegada de la inmigración española después de la guerra civil y de la sudamericana de los últimos años, la lengua actualmente mayoritaria es el español. Desde la segunda mitad del siglo XIX se desarrolló el catalanismo político, que ha sido ampliamente estudiado, así como los símbolos en

los que se ha basado,<sup>3</sup> entre ellos el paisaje. En años recientes, la televisión pública catalana TV3 ha emitido diversas series sobre paisajes de Cataluña. En el presente texto se comentarán dos de ellas. En el año 2009, se emitió la serie titulada *El paisatge favorit de Catalunya*, donde 24 personajes presentaban su paisaje favorito en 12 minutos. En la primavera de 2012, TV3 emitió la serie titulada *Terreny personal*; fueron 12 programas de unos 50 minutos en los que, a través de un guión muy interesante, una serie de personas explicaban el uso cotidiano de su paisaje.

En un momento en que en Cataluña hay importantes transformaciones y cambios demográficos, socioculturales, políticos y económicos, es interesante ver como se muestran los paisajes identitarios en dos series televisivas, ya sea desde un punto de vista tradicional como desde un punto de vista crítico.

### **La invención de la tradición en las identidades nacionales**

Desde hace ya unos veinticinco años, en el conjunto de las ciencias sociales se han asentado los llamados estudios culturales de una forma transversal (García Ramon, 1999; Clua, 2005). Uno de los diversos orígenes de los estudios culturales es la historia de las mentalidades. Simplificando mucho, ésta trata de la historia de las visiones y cosmovisiones del mundo según el grupo social al que pertenecen los individuos que se estudian (Vovelle, 1985). Por esta razón, la identidad de cada una de las personas que viven en el mundo depende de estas 'mentalidades' que hacen tener una 'cosmovisión' del mundo y de sí mismas como alguien diferente de las otras personas y grupos sociales. El libro coordinado por Cardim (1998) sugiere que la construcción, fijación y preservación de la memoria es un proceso de construcción de las imágenes del pasado (la cosmovisión del mundo) mediante la palabra escrita (los textos) y las artes visuales (en el pasado, el dibujo y la pintura principalmente; más recientemente y en la actualidad, la fotografía, el cine, la televisión, las tecnologías digitales). Así, la memoria es el conjunto de representaciones –explícitas y explicadas– sobre el pasado. La memoria es social porque funciona con lenguajes, conceptos, valores y nociones que no son específicos solamente de quien recuerda, sino también de los conjuntos de personas en los que se insiere la persona que recuerda.

3 Unos textos de referencia sobre el nacionalismo y la identidad catalana pueden ser los de Balcells (1991), Casassas (2009), Esteva (2004), Fontana (2014) y Roig (1998).

La geografía social y cultural estudia, entre otros temas, la identidad, y lo hace, simplificando, de dos maneras (Mitchell, 2000; Brent, 2003; Panela, 2004; Di Méo, 2014): estudiando la identidad individual, que pregunta *quién soy*, y la colectiva, que pregunta *quienes somos*. Esta segunda pregunta tiene una fuerte relación con el estudio de los nacionalismos desde una perspectiva de geografía histórica (Anderson, 2005; Graham, 2000; Hooson, 1994; Nadal, 1990; Nogué, 1998; Smith, 2002; Thiesse, 2001).

Cualquier identidad colectiva tiene un acontecimiento fundador, acontecimiento que, en tanto que inicial, no tiene pasado pero sí que tiene mucho futuro, ya que es a partir de este acontecimiento inicial que se crea socialmente la identidad que existe en el presente. Es a partir del acontecimiento fundador que *justificaremos* las actuaciones del presente. Graham (2000) explica que la identidad colectiva es un proceso de creación colectivo y complejo que incluye diversos atributos, entre los cuales el idioma, la cultura, el género, la religión, la etnicidad, el nacionalismo, las interpretaciones del pasado... y se debería añadir el paisaje.

Así, el *paisaje* y el *lugar* tienen un papel central en los análisis que son sensibles a las cuestiones identitarias y comunitarias. Las identidades están intrínsecamente relacionadas con los paisajes y los lugares: sentir que uno pertenece a un lugar forma parte de uno mismo; e identificar nuestros lugares en unos paisajes concretos interviene en la fabricación de las identidades.

El lugar de origen –mejor, todo lo que implica que *un lugar* no sea *otro lugar*: lengua, comida, costumbres, fotografías de parientes, mitos y leyendas, relaciones sociales, relaciones económicas, relaciones políticas, paisaje...– inculca identidad en el individuo y en el grupo. Pero cualquier individuo se desplaza en el tiempo –envejecemos– y por el espacio –de manera obligada (migraciones, éxodos...) o de manera voluntaria (paseos, turismo, utilizando las tecnologías de comunicación...), y esto provoca que el lugar de origen se vaya transformando en otro concepto: el espacio de vida. Todo esto supone que la identidad no pueda ser concebida como algo monolítico e invariable, sino como un fenómeno múltiple, heterogéneo e imprevisible. La identidad es algo que se construye continuamente.

El sentido de territorialidad –y a partir de este, el localismo, el regionalismo y el nacionalismo– se basa en una íntima correlación entre la pertenencia cultural y territorial que, muy a menudo, acaba identificando la identidad cultural en algo estático y delimitado en el territorio

que tiene una perdurabilidad que se transmite entre generaciones. La siguiente tautología, a saber, el derecho a un territorio se corresponde con una identificación cultural que se utiliza para identificar tal territorio, ha servido habitualmente para justificar una gran cantidad de guerras y conflictos. El nacionalismo está íntimamente relacionado con la cultura, entendiendo por tal la interpretación de una manera de pensar, sentir y creer. Y está tan íntimamente relacionado que, muy a menudo, el nacionalismo define cual debe ser la cultura, así que la construye socialmente –la inventa (Hobsbawm y Ranger, 1998).

La identificación territorial se ha basado, a menudo, en la identificación cultural: lo que constituye la esencia propia de la identidad ha sido seleccionado y magnificado porque es lo que hace diferente a un grupo respecto de otros grupos. Y de aquí la *comunidad imaginada* (Anderson, 2005): si las tradiciones construidas –inventadas– tienen una adecuada manipulación a través de los medios de comunicación, entre los cuales la televisión, y de la parafernalia del Estado –ejército, bandera, himno, además de los representantes institucionales como una familia real o el presidente del Estado– la mayoría cree que toda la ciudadanía actúa de manera similar a la suya.

Siguiendo a Nogué (1998), se puede afirmar que sentirse identificado en un espacio, un lugar, un paisaje determinado es un elemento básico en la construcción de la identidad. El paisaje es un resultado de la transformación que un grupo social hace de la naturaleza. El paisaje está lleno de lugares que se encarnan en la experiencia y las aspiraciones de la gente: son lugares que se convierten en centros de significado, símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones. Algunos de ellos evocan un marcado sentimiento de pertenencia a una colectividad determinada y algunos paisajes se convierten en verdaderos símbolos nacionales y nacionalistas (Nogué, 1998, p. 68).

### **La sociedad de la imagen**

Lo primero que escribe Fernández Durán en su libro (2010, p. 7) es que “El siglo XX se ha definido como el siglo de la imagen”. Y Fernández Durán, en la misma página, escribe “El siglo XX va a ser testigo de un cambio espectacular: la conquista de las sociedades humanas por la imagen, y la creciente supeditación a ésta del texto escrito y el sonido (voz y música) creando una verdadera ‘realidad virtual’”. Se podría añadir el adjetivo banal a imagen (en el sentido que sugiere Billig, 2006): las imágenes banales son las que vemos en cualquier lugar, en cualquier momento, de forma reiterativa y que forman parte de nuestra identidad.

Fernández Durán explica que la especie y la sociedad humana tiene tres pieles: la primera es el cuerpo y la naturaleza. La segunda, el espacio real. La tercera es la infoesfera: la radio, la televisión, Internet... Para este autor, el dominio de la tercera piel es indispensable para intentar la dominación y domesticación de las masas.

A pesar de la aparición de Internet no hace más de 20 años y de su amplio y extenso uso actual, “de la mano de la desregulación, privatización, digitalización” y de su transmisión por cable y satélite, la televisión “sigue siendo (...) el medio masivo a escala mundial”. A diferencia de Internet, el consumo de la televisión “es más pasivo y más atractivo para las generaciones más adultas” (Fernández Durán, 2010, pp. 58-59).

Tal como explica Campos (2013), hay una poderosa conexión entre las imágenes y los dispositivos que las transmiten. Aunque el contenido puede ser constante –por ejemplo, la contemplación de un paisaje– el significado cambia en función del soporte: un óleo en un museo, una fotografía en una revista, un documental en televisión... (Campos, 2013, p. 18).

Si la imagen “es un instrumento semiótico necesario para evocar y pensar lo percibido” (Selva y Solà, 2004a, p. 137) también lo debería ser la imagen del paisaje. Las imágenes que se emiten en la televisión “contienen implícito un estatuto convencional que las equipara a la reproducción mecánica de la realidad” (Selva y Solà, 2004a, p. 153). Estas autoras remarcan que en cada momento histórico se han elaborado unas imágenes que sirven a la sociedad que las incorpora “no sólo como evasión, sino también como referentes que orientan las acciones y los proyectos de futuro” (Selva y Solà, 2004a, p. 156).

### **Los paisajes de Cataluña: una historia de la geografía catalana**

En casi todas las sociedades europeas y en muchas otras que se derivan de la expansión europea de los últimos 300 años, el(los) paisaje(s) ha(n) sido fundamental(es) en la creación de las identidades territoriales. Si se utiliza el concepto *paisaje* en el sentido que le da Bertrand (2000), los individuos y las colectividades se sienten parte de un paisaje. Este sentimiento “legítimo, ancestral y universal” (Nogué, 2005) ha sido estudiado por las ya no tan nuevas propuestas de la geografía cultural. Los nacionalismos han buscado símbolos identitarios y los paisajes han sido ampliamente utilizados como tales. Según Nogué (1998), el nacionalismo crea un(os) paisaje(s) arquetípico(s), transmitidos de generación en generación que crean unos vínculos afectivos

entre la población que se constituye en comunidad, y el caso catalán sirve como ejemplo paradigmático. El catalanismo político se ha estudiado ampliamente (véase la nota 2), así como los símbolos en los que se ha fundamentado (Balcells, 2008). Y el paisaje es un elemento muy importante porque es la parte de la superficie de la Tierra donde una comunidad ve la esencia territorial de su identidad nacional: es la construcción mental que la comunidad ha realizado de este paisaje.

En la figura 1 se puede ver una propuesta para explicar la historia de la geografía en Cataluña que servirá para ver como se han creado los paisajes identitarios catalanes; el texto que sigue en este apartado y la figura 1 se basa en los trabajos de Luna y Mendizàbal (2004), Mendizàbal (2009a) y Mendizàbal y Albet (2004), así como en la bibliografía citada en estos tres textos.



Figura 1. Una propuesta de la historia de la geografía en Cataluña

La *Renaixença* (cf. 1860-1915) fue un movimiento cultural catalán, similar al que ocurrió en otros países de Europa donde se (re)activó la cultura y la lengua local frente a la impuesta por el Estado. La *Renaixença* utilizó la lengua catalana como lengua de comunicación cultural en una situación diglósica respecto al español y lo que se inició como una práctica para escribir literatura en catalán, se amplió a otros ámbitos eruditos y científicos. A fines del siglo XIX, la *Renaixença* coincidió con movimientos políticos nacionalistas catalanistas. El resultado fue que los maestros de escuela catalanes y catalanistas, con la adopción de

la nueva pedagogía activa de Montessori, llevaron a sus alumnos a conocer el país haciendo excursiones (figura 2), siguiendo el ejemplo de la primera Associació Catalanista de Excursions Científiques (fundada en 1876), cuyo objetivo era descubrir científicamente Cataluña y no solo hacer deporte. Y para descubrir científicamente el país hacían falta los eruditos que elaboraban sus monografías locales y los naturalistas que describían la geografía física de Cataluña. El resultado es una amplia colección de textos de geografía –manuales escolares de geografías de Cataluña, estudios comarcales y locales de gran parte de Cataluña, guías para excursionistas– donde se explican los lugares y paisajes que se visitan y las razones científicas, además de las estéticas, que justifican la excursión. En todos estos libros, además de textos, aparecen mapas, gráficos esquemáticos, dibujos y fotografías. Y así se crea el corpus de los paisajes catalanes. A partir de estos antecedentes, durante el período 1915-1939 se desarrolla la geografía científica en Cataluña: las editoriales y la discusión de la organización comarcal de Cataluña fueron dos de los pilares en los que se fundamentó la asimilación del *paisaje* con la identidad de Cataluña.



Figura 2. En la fotografía de la izquierda se pueden ver al alumnado de la escuela Horaciana, dirigida por el pedagogo y geógrafo Pau Vila entre 1905-1912, dibujando el paisaje desde las montañas que rodean a Barcelona. En la derecha se puede ver al alumnado realizando la Península Ibérica en relieve en las playas de Barcelona. Las fotografías son del Arxiu Pau Vila que se encuentra en el Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya (<http://www.icc.cat>).

En el período 1915-1939 hay tres editoriales que explican el desarrollo de la geografía y el interés por esta disciplina en Cataluña: Montaner y Simón, Labor y Barcino. La editorial Montaner y Simón se caracterizaba por editar libros de gran formato y enciclopedias, como por ejemplo la *Géographie universelle* dirigida por Paul Vidal de la Blache i Lucien Gallois, publicándola entre 1928 y 1955. Pau Vila<sup>4</sup> se encargó de la

4 El papel de Pau Vila es fundamental: maestro interesado en la renovación pedagógica, uno de los introductores de la geografía regional francesa en Cataluña y España, miembro y presidente del Centre Excursionista de Catalunya, uno de los 27 socios fundadores de la Societat Catalana de Geografia (SCG) en 1935, implicado en la creación de unos estudios específicos de geografía en la universidad catalana, activo escritor de artículos periodísticos, presidente de facto de la Ponència de la divisió comarcal del gobierno autonómico catalán entre 1931-1932... Pau Vila fue la cabeza más visible de la geografía catalana del período 1920-1939.



edición en castellano. La edición de esta obra supuso la difusión de la nueva geografía regional francesa a lo que se llama el “gran público” y donde el concepto de paisaje era fundamental para entender la relación entre sociedad y medio. La editorial Labor editó, entre 1927 y 1943, 29 volúmenes de geografía general y regional en la colección “Labor. Biblioteca de iniciación cultural”. La mayoría de los autores eran alemanes, con una idea de paisaje cultural y natural (Krebs, 1931; Maull, 1928; Passarge, 1931) similar a la que hay en la *Géographie Universelle* francesa. Estas dos editoriales reprodujeron las fotografías con una gran calidad, lo que permitía ver los paisajes descritos en el texto a los lectores. La editorial Barcino, todavía existente, publicó libros de geografía de Cataluña siguiendo las nuevas tendencias geográficas europeas. En la colección “Enciclopèdia de Catalunya” había una sección de Geografía que coordinó Pau Vila y que publicó, entre otros textos, un par de monografías comarcales que responden perfectamente a la geografía vidaliana y donde quedan reflejados los paisajes tanto en el texto como en las fotografías (Vila, 1926; Reparaz, 1928).

La organización comarcal de Cataluña es el tema que define a una posible escuela catalana de geografía. Desde el inicio de la Renaixença, políticos e intelectuales catalanistas quisieron encontrar una manera propia de organizar el territorio de Cataluña que respondiera a las necesidades de la población: son las comarcas, unas unidades territoriales supuestamente más conectadas con la manera de vivir la identidad nacional y territorial catalana.

Según Burgueño (2003), a menudo las comarcas se han identificado con los paisajes catalanes. La influencia de las nuevas geografías regionales que aparecen en Europa a finales del XIX y en el primer tercio del XX, así como su aplicación a la nueva pedagogía, hacen que el paisaje sea un concepto muy intuitivo que permite identificar a las personas con la parte de la superficie terrestre donde viven. Por estas razones, las discusiones sobre la organización comarcal de Cataluña en el periodo 1920-1939 (y hasta la actualidad) confunden constantemente lo que debería ser una división territorial estrictamente administrativa con los sentimientos que relacionan la identidad con el paisaje. El tema de la delimitación comarcal y regional todavía está presente en la actualidad, ya que los sentimientos identitarios juegan un papel tan importante como los aspectos más técnicos de la lógica administrativa y territorial (Mendizàbal, 2009b).

El fin de la Guerra civil en 1939 supuso una ruptura brutal del desarrollo cultural, político y económico en Cataluña y España. En Cataluña,

los políticos e intelectuales catalanistas y progresistas tuvieron que exiliarse; de los que se quedaron, la mayoría fueron apartados de cualquier visibilidad pública; sus obras fueron prohibidas y destruidas; la lengua catalana fue perseguida y era imposible utilizarla en cualquier institución estatal. Los primeros dos decenios de la dictadura franquista supusieron que hasta mediados de la década de 1960 no se volviera a alcanzar los niveles de desarrollo económico de 1935.

Durante la dictadura de Franco, se deben destacar los nombres de tres importantes geógrafos. Lluís Solé i Sabarís fue catedrático de geografía física en la Facultad de Ciencias; Salvador Llobet, discípulo de Solé i Sabarís y del geógrafo francés Pierre Deffontaines (director del Instituto Francés en Barcelona), trabajó primero como investigador en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y luego como profesor universitario; finalmente, Josep Iglésies fue capaz de mantener las actividades de la Societat Catalana de Geografia en su propia casa, siempre bajo el peligro de una redada policial. En 1966, Joan Vilà-Valentí crea el Departamento de Geografía de la Universidad de Barcelona y la primera licenciatura de geografía en España el 1969, año en que también se crea la Universidad Autónoma de Barcelona y donde Enric Lluch desarrolla los estudios de geografía. En ambas universidades la geografía regional clásica va siendo substituida por las nuevas geografías.

Una de las más importantes aportaciones de este período es la *Geografia de Catalunya* dirigida por Solé Sabarís (1958-1974) con la colaboración de Iglésies, Llobet y Vilà-Valentí, y con el añadido de Pau Vila cuando regresó del exilio. Esta obra tiene tres volúmenes de gran formato: el primero es una geografía general de Cataluña y los otros dos son monografías comarcales. Esta obra fue y continúa siendo un trabajo muy importante, no solamente por su calidad científica sino porque también refleja en sus múltiples fotografías los paisajes identitarios de Cataluña (Alegre, 2014; Sau, 2015).

En la etapa democrática iniciada en 1975 con la muerte del dictador Franco, hay una gran expansión de la geografía universitaria (licenciaturas de geografía en cinco universidades catalanas). La SCG vuelve a tener una vida científica importante (solamente hay que consultar la web <http://scg.iec.cat>, elaborada por Pau Alegre, para darse cuenta de ello) y aparecen otras asociaciones ligadas a la geografía (véase la figura 1). La geografía en Cataluña actualmente es múltiple y diversa, pero lo que nos interesa es como se ha tratado el paisaje en los últimos años. Y aquí hay que tener presente que el estudio de la teoría y metodología del paisaje en la geografía catalana tiene el referente, desde 1968, del geógrafo francés Georges Bertrand.

Una de las formas de estudiar el paisaje es la que se basa en la geografía regional francesa de Vidal de la Blache. A pesar de la lejanía temporal de este modelo, hay la permanencia de considerar el paisaje como una manera de aglutinar “les interaccions entre els diversos elements físics i entre aquests i el conjunt espacial on s’inclouen. Cada regió es traduïa, llavors, en un paisatge determinat que alhora reflectia la diferenciació espacial” (Albet y Garcia Ramon, 2001). Muchas monografías regionales realizadas en Cataluña tienen el objetivo de mostrar el paisaje desde una perspectiva socioeconómica y sirven, a menudo, como base para la planificación territorial, pero también para que los viajeros y turistas ilustrados tengan documentos que van más lejos que las guías turísticas, y que ayudan a interpretar el paisaje que se observa.

La aproximación sociocultural al paisaje también tienen una larga historia, pero no es hasta mediados de la década de 1980 que empieza a tener una cierta importancia: es la geografía humanística, que coincide en el tiempo con la presencia de la historia de las mentalidades anteriormente citada. Sin ninguna duda, los estudios pioneros de Joan Nogué (1985a, 1985b, 1986) han servido para reflexionar sobre las sensaciones y percepciones que tienen los individuos y los grupos sociales de los paisajes culturales en los que viven, así como en el interés por los discursos –identitarios– que se crean alrededor de los paisajes culturales. Desde el Observatori del Paisatge (<http://www.catpaisatge.net>), creado el 2004 y dirigido desde ese momento por Joan Nogué, se ha trabajado para establecer las unidades de paisaje de Cataluña, además de otros muchísimos temas que se pueden consultar en su web.

### Los paisajes identitarios de Cataluña

¿Por qué esta larga presentación de la historia de la geografía en Cataluña desde una perspectiva del paisaje? Porque esta geografía ha servido para crear un imaginario colectivo e identitario de cuáles son los paisajes catalanes. Nos servirán tres libros para justificar esta afirmación, que se describen a continuación (figura 3).

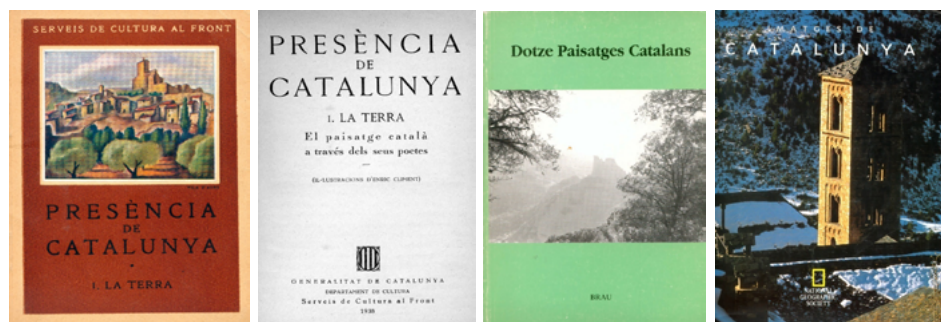


Figura 3. Portadas de los libros que se comentan en el apartado

Cuando en 1936 empezó la Guerra Civil española, la sociedad catalana ya tenía identificada y asumida su identidad, que la hacía distinta de otras identidades, esencialmente de la española. Y lo que interesa analizar ahora es la aparición de unas determinadas imágenes paisajísticas en el imaginario catalán. Esto se desprende del primero de los libros que se citarán: *Presència de Catalunya*. El objetivo implícito de este libro es dar información y, sobre todo, conocimiento para luchar contra el golpe de estado dirigido por Francisco Franco y defender los ideales que se creen encontrar en la imagen colectiva de la identidad catalana.

A partir de una selección de textos de autores catalanes se identifican los paisajes identitarios desde una amplia diversidad de estilos y de temática del período 1870-1939. El libro *Presència de Catalunya* tiene un índice con tres apartados: el llano y la montaña, el mar y el puerto, las ciudades. En el llano y la montaña aparecen lugares emblemáticos: Montserrat, Montseny, la Fageda d'en Jordà, los Pirineos, pero también otros que se intentan incorporar al imaginario catalán, como las tierras del Ebro o las montañas de Prades y Montsant. Del litoral, aparece la costa norte de manera explícita (Costa Brava, Roses, Tossa) con las primeras visiones de los veraneantes de Barcelona; también aparecen las costas de poniente (de Sitges a Tarragona). Las ciudades muestran la jerarquía urbana de Cataluña: Barcelona, con la presencia de diversos barrios, calles (Paral·lel, Rambla), o lugares como la colina del Tibidabo; las otras ciudades son Tarragona, Reus, Lérida, Gerona y Solsona. De este libro cabe destacar los dibujos de Enric Climent (Valencia, 1897 - México, 1980), ya que con en unas ilustraciones muy pensadas se muestra con sencillez la complejidad de la parte de la superficie terrestre que se observa: los paisajes catalanes.

Los otros dos libros son relativamente recientes: *Dotze paisatges catalans* e *Imatges de Catalunya*.<sup>5</sup> *Dotze paisatges catalans* es un libro pensado para la docencia de alumnado entre los 14 y 16 años. Cada uno de los paisajes elegidos tiene una estructura similar: una localización, una descripción geográfica e histórica tradicional, una descripción ambiental, mitos y leyendas del lugar, unas orientaciones didácticas para trabajar con el alumnado y una bibliografía. Los doce paisajes escogidos son los clásicos de la identidad nacional catalana: el Parque Nacional de Sant Maurici, la sierra del Cadí-Moixeró, la comarca del

5 *Dotze paisatges catalans* es de 1995. De *Imatges de Catalunya* no consta la fecha de edición, pero las fotografías pueden ayudar a datarlo. En la página 131 aparece el MACBA, museo de arte contemporáneo, inaugurado el 1995. Y está sin la presencia de *skaters*, que utilizan la plaza del museo desde finales de la década de 1990 y continúa siendo un centro importante de tal actividad las 24 horas del día.

Empordà, la sierra del Montsec, la sierra de las Guillerries, la montaña del Montseny, la sierra del Montnegre, la sierra del Corredor, el paso de los Cingles de Bertí, la montaña de Sant Llorenç del Munt y la Serra de l'Obac, la sierra del Montsant y las montañas de los Ports de Be-seit. Para que estuvieran casi todos los paisajes catalanes, faltarían las montañas donde se encuentran el monasterio de Montserrat y el santuario de Núria.

*Imatges de Catalunya* es un libro de fotografías con el membrete de la National Geographic que regaló una entidad bancaria catalana a sus clientes. A pesar de publicarse cerca de 60 años después de *Presència de Catalunya* (1938), tiene un índice del mismo estilo: las tierras y las aguas, los pueblos y las ciudades, *el cap i casal* (Barcelona), la gente, el arte y la historia. Como corresponde a National Geographic, las fotografías tienen la intención de ser bellas estéticamente y espectaculares. Como es obvio, los lugares y los paisajes que aparecen son los habituales del pensamiento identitario catalán.

¿Por qué “habituales”? Bien simple: en el año 2007, *El Periódico* (uno de los diarios de más tirada en Cataluña todavía hoy) y TV3 realizaron un concurso para escoger las diez maravillas catalanas entre obras de arte pictóricas y escultóricas, obras de arquitectura y parajes. Hubo más de 77.000 votos: con ellos se elaboró un libro con las cien maravillas más votadas. Durante un largo período, *El Periódico* regalaba unas cuantas imágenes diariamente para que se pegaran en un libro donde había las explicaciones y descripciones de estas cien maravillas. Las diez primeras escogidas fueron, por este orden, las siguientes: la montaña y el santuario de Montserrat, la Sagrada Familia (la iglesia inacabada del arquitecto modernista Antoni Gaudí), el Pantocrátor de Taüll (un retablo románico de ese pueblo del Pirineo), la montaña de los Encantats y el lago de Sant Maurici (el único parque nacional existente en Cataluña y que se encuentra en los Pirineos), el Palau de la Música (obra modernista de Domènech i Montaner), la montaña del Pedraforca, el recinto medieval del pueblo de Besalú, la pintura de Salvador Dalí titulada *La persistencia de la memoria*, la Pedrera (edificio de Gaudí que se encuentra en Barcelona) y el anfiteatro romano de Tarragona. Tal como se puede desprender de la lista anterior (y de las restantes noventa maravillas), la creación del imaginario colectivo de los paisajes catalanes ha dado sus frutos.

### ***El paisatge favorit de Catalunya y Terreny personal: dos series de TV3***

TV3 es la televisión pública catalana que forma parte del entramado del ente público de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals. Empezó a emitir el 16 de marzo de 1984 y se ha consolidado como una de las cadenas con más audiencia en Cataluña, ya que desde sus orígenes emitió programas locales y globales, y, en algunos momentos, sus telenoticias fueron consideradas las menos sectarias de las que se emitían en España.<sup>6</sup>

Hay diversas series que ha emitido TV3 sobre los paisajes de Cataluña. Un primerizo *Catalunya des de l'aire*, emitido inicialmente entre septiembre de 1997 hasta agosto de 1998 y que se ha emitido diversas veces en las temporadas de verano cuando hay que rellenar la programación, y que cumple lo que dice el título: cada emisión son 25-30 minutos de diversas partes de Cataluña filmadas desde una avioneta y que muestran los paisajes catalanes a vuelo de pájaro. Otro programa es *Espai Terra*, iniciado el abril de 2009, que se continúa emitiendo los días laborables durante media hora, primero antes del noticiario de la noche y posteriormente antes del noticiario del mediodía; hay un reportaje central sobre la naturaleza, el medio ambiente, la ecología o la meteorología; también aparecen las relaciones sociedad-medio a través de las tradiciones culturales de la identidad catalana; así mismo, hay una serie secciones que se van alternando durante la semana.

Las dos series que se van a tratar seguidamente son *El paisatge favorit de Catalunya y Terreny personal*. Ambas tuvieron como eje central la descripción de paisajes y lugares de Cataluña, pero con dos enfoques distintos. *El paisatge favorit de Catalunya* buscaba, por medio de una votación entre la audiencia del programa a partir de mensajes enviados por sms, el paisaje favorito –el más votado. En cada uno de los ocho programas emitidos entre el 19/05/2009 y el 7/07/2009 un personaje (muy, ampliamente, relativamente poco) conocido por el público presentaba un paisaje. En cada emisión se presentaban tres paisajes distintos, de los cuales se elegía uno. La presentación de cada paisaje tenía una duración de unos 12 minutos. La estructura de cada programa se iniciaba, después de las imágenes de identificación de la serie, con la presentación del personaje y del paisaje por parte de una presentadora desde un helicóptero. Seguidamente había una reflexión

<sup>6</sup> Para conocer la historia, principios, objetivos y programación de TV3 se puede consultar la web <http://www.ccma.cat>.

inicial del personaje presentando lo que se vería durante el programa. El personaje se desplazaba a diversos lugares para que se viera, desde diversas perspectivas, el paisaje y, en alguno de los cuales, se encontraba con otra persona con la que dialogaba brevemente sobre lo que se veía. Los comentarios del personaje sobre el paisaje son descriptivos y, a menudo, relacionados con su historia personal. En el programa final del 14/07/2009 hubo dos votaciones, en la que primero se eliminaron cuatro y en la segunda se eligió, entre los cuatro restantes, el paisaje favorito de Cataluña. Poco importa quien ganara: los paisajes elegidos por la dirección del programa son los del imaginario colectivo de la identidad catalana tal como se puede comprobar en la tabla 1.

El programa *Terreny personal* tenía un objetivo distinto al de *El paisatge favorit de Catalunya*, tal como se podía observar en el vídeo promocional del programa que, lamentablemente, TV3 ha eliminado de su repositorio. *Terreny personal* era una serie documental donde se retrataban a personas, que la promoción adjetivaba de anónimas porque no eran conocidas por el gran público, que mantienen una relación intensa con el lugar donde viven. Estas personas explican cómo la relación con su paisaje cotidiano influye en su cosmovisión del mundo. La estructura del programa, después de las imágenes de identificación de la serie, se inicia con una voz en off que presenta el terreno, lugar, paisaje que se explicará en el programa y una primera visión de las personas que serán el hilo conductor del programa. Así, se van alternando las historias que explican cada persona sobre sus paisajes, donde aparecen sus recuerdos personales, su relación con el paisaje y la relación entre cada persona y las otras que conviven con ella en esos paisajes. Además, aparecen unas cuantas veces niñas y niños de 10-12 años en el aula de una escuela, donde explican su lugar favorito acompañados de una fotografía. También hay una voz en off que, de vez en cuando, sitúa las escenas que aparecen en ese momento. Las personas aparecen mientras van hablando como también se oye su voz mientras se ven imágenes diversas del terreno, lugares y paisajes explicados, lo mismo que sucede cuando hay la voz en off. Cada programa tenía una duración de unos 50 minutos y se emitió entre el 1/05/2012 y el 17/07/2012. Los doce *terrenys personals* que se emitieron, por orden de aparición, son los siguientes: L'Empordanet, Delta de l'Ebre, Santa Coloma de Gramenet, Plana del Penedès, la Cerdanya, Plana de Vic, el Montseny, la Barceloneta, Massís del Garraf, el Maresme, la Segarra, la Vall de Boí. Como se puede observar, la mayoría son repetidos a los paisajes del programa *El paisatge favorit de Catalunya*, pero el enfoque es muy distinto como se verá en el caso que se explica a continuación.

Paisaje	Personaje	Actividad del personaje
Delta de l'Ebre	Artur Gaya	Cantante de música tradicional catalana
Vall de Núria	Toni Albà	Actor
Collsacabra	Antoni Bassas	Periodista
Montserrat	Benedetta Tagliabue	Arquitecta
Empordanet	Pasqual Maragall	Alcalde de Barcelona (1982-1997); presidente de la Generalitat de Catalunya (2003-2006)
Barcelona Litoral	Peret	Cantante de rumba catalana
Costa Brava	Josep Cuní	Periodista
Maresme	Jordi Pujol	Presidente de la Generalitat de Catalunya (1980-2003)
Vall de Boí	Araceli Segarra	Alpinista
Priorat	Álvaro Palacios	Enólogo
Cadaqués	Helena García Melero	Periodista
Vall d'Aran	Pau Donés	Músico de pop
Sitges	Anna Barrachina	Actriz
Sant Maurici	Oriol Alamany	Fotógrafo
Girona	Eudald Carbonell	Arqueólogo
La Garrotxa	Joan Barril	Periodista
Lleida	Josep Vallverdú	Escritor
Serra del Montsec	Cesc Gelabert	Coreógrafo
Pedraforca	Carme Rusalleda	Restauradora (con estrellas Michelin)
Tarragona	Lluís Gavaldà	Cantante de pop
Montseny	Carles Reixach	Ex futbolista del FC Barcelona
Miradors de Barcelona	Lluís Bassat	Publicitario
Els Ports de Beseit	Jorge Wagensberg	Físico y director de Cosmocaixa, el museo de la ciencia de Barcelona
El Bages	Rosa Oriol	Diseñadora de joyas

Tabla 1. Listado de paisajes presentados en el programa *El paisatge favorit de Catalunya* por orden de emisión



### Los Miradores de Barcelona vs. Santa Coloma de Gramenet

En *El paisatge favorit de Catalunya*, Lluís Bassat nos llevó por distintos miradores de Barcelona. Lluís Bassat, nacido en 1941, es un publicitario de reconocido prestigio internacional. Desde sus empresas, organizó las ceremonias de inauguración y clausura de los Juegos Olímpicos de Barcelona. Forma parte de la elite económica de Cataluña. Se presentó dos veces a la presidencia del FC Barcelona en los años 2000 y 2003; las dos veces quedó segundo, eso sí, con el 43% y el 32% de los votos respectivamente.

Los miradores elegidos por Bassat fueron los siguientes, presentados por este orden: la colina del Tibidabo y la torre de telecomunicaciones construida por Norman Foster, los rascacielos del Banc de Sabadell (la cuarta entidad bancaria española en importancia) y la Caixa (la tercera), la Sagrada Familia, el Nou Hotel de la Rambla del Raval y el trampolín olímpico de los Juegos de 1992. También se hace referencia a la Torre Agbar, construida por Jean Nouvel. La elección de los miradores no es baladí: un mirador “natural” como la colina del Tibidabo y un edificio icónico, como la Sagrada Familia, el edificio/monumento más conocido en todo el mundo de Barcelona. El trampolín olímpico (referencia a las actividades de Bassat en relación a los Juegos Olímpicos de 1992), donde “els saltadors, per primera vegada volaven sobre la ciutat olímpica” (min. 12:12). El Nou Hotel de la Rambla forma parte del proceso de gentrificación del centro histórico de Barcelona. Y, cómo no, las vistas desde lo más alto de los edificios de las dos principales entidades bancarias de Cataluña y de las cuatro de España. Desde estos miradores, Lluís Bassat hace reflexiones estéticas (entre otras, “mirar és un plaer estètic i també una manera de repensar el passat” (min. 8:29)) y presenta una ciudad amable: “Barcelona es una ciutat per viure, per gaudir-la, per contemplar-la” (min. 5:32). En cada uno de los miradores describe parcialmente lo que él ve y recuerda qué hizo en ese paisaje en algún momento de su vida. Lluís Bassat termina el programa (min. 12:53) diciendo que “aquest és el meu paisatge, aquesta és la meva ciutat, aquí visc i aquí vull morir... quan toqui”. Es una ciudad donde no hay ningún tipo de conflicto y donde no se hace referencia a las desigualdades sociales; las referencias son de tipo urbanístico, estético. Los otros personajes con los que conversa en alguno de los miradores son arquitectos relativamente conocidos y Lluís Permanyer, un periodista y ensayista que es el cronista oficial de Barcelona.

En la figura 4, desde el Tibidabo, Lluís Bassat muestra su Barcelona: lo que tapa con su cuerpo y que se encuentra en la izquierda de la imagen es Santa Coloma de Gramenet.



Figura 4. Lluís Bassat desde el Tibidabo con Barcelona al fondo (min. 1:46)

En la emisión de Santa Coloma de Gramenet de la serie *Terreny personal* se presenta un municipio de lo que se conoce como la Gran Barcelona, que se transformó durante la década de 1960: si en 1950 había unos 15.000 habitantes y en 1960 unos 33.000, en 1970 había 106.000 y unos 140.000 en 1980. Este espectacular aumento en unos escasos 7 km<sup>2</sup> de superficie, supuso la transformación de un pueblo relativamente rural a una ciudad de asalariados para las industrias de la región metropolitana de Barcelona. Con el paso del tiempo, la población ha disminuido: en 2014 había 119 mil habitantes, de los cuales 27.000 nacidos en el extranjero (pero que no incluyen a su descendencia nacida en España).

Las cuatro personas sobre las que se realiza la emisión de Santa Coloma de Gramenet responden a los tres grandes grupos sociales existentes. María Teresa Castellví, de 62 años, jubilada y antigua propietaria de una tintorería de barrio donde trabajó toda su vida, catalana. El grupo de los inmigrantes españoles de los años 60 está representado por dos personas: Rodolfo del Hoyo, de 59 años, escritor de novelas juveniles (en catalán) que trabaja en el departamento de cultura del ayuntamiento, inmigrante que llegó a principios de los años 50, y Pedro Cano, de 56 años, empresario de producción musical, inmigrante que llegó el año 1961. El grupo de los inmigrantes extranjeros llegados los últimos 15-20 años está representado por Chenchiao Xiang, de 18 años, alumna de enseñanza media, que llegó el 2008.

Maria Teresa Castellví nos presenta su Santa Coloma de Gramenet a partir de su historia personal en relación con las llegadas de los dos grupos de inmigrantes. Ambos, según Maria Teresa, han supuesto grandes cambios urbanísticos y de estilo de vida. Maria Teresa ha vivido siempre en un barrio que se llama El Fondo: el topónimo refleja fielmente el origen del barrio, que se encontraba lejos del centro urbano *–al fondo–*. Siempre ha sido un barrio pobre y, actualmente, hay una tensión latente entre los inmigrantes españoles que llegaron durante la década de 1960 y los inmigrantes recientes, mayoritariamente chinos, que hay en el barrio. Maria Teresa y su marido colaboran en la asociación de comerciantes del municipio para que la relación entre los comerciantes de Santa Coloma, con más de 120 nacionalidades distintas, sea fluida. Maria Teresa Castellví afirma que “el paisatge urbà és una cosa morta. El paisatge humà és el que és viu” (min. 11:34) y por eso, la voz en off afirma que la vida de Maria Teresa no se puede desligar de su paisaje, de Santa Coloma, ya que cada rincón guarda un pedazo de su historia (min. 27:35).



Figura 5. Maria Teresa Castellví en Santa Coloma de Gramenet (min. 7:42)

Rodolfo del Hoyo forma parte de los primeros inmigrantes que llegaron a Santa Coloma de Gramenet a principios de la década de los 50. A pesar de que cuando era pequeño todavía eran pocos los inmigrantes españoles, en la escuela le llamaban *xarnego*, un adjetivo despectivo hacia este tipo de inmigrantes por parte de la población catalana que no le hablaban en catalán para excluirlo. Rodolfo del Hoyo es, actualmente, un reconocido escritor de novelas infantiles en lengua catalana, idioma que habla perfectamente con acento castellano. Rodolfo del Hoyo también explica su Santa Coloma a partir de sus recuerdos e historia personal, mostrando la vida cultural que hay en Santa Coloma de Gramenet. Así, Rodolfo explica cómo se construían las chabolas (sin ningún tipo de equipamientos ni servicios ni infraestructuras básicas como red de aguas potables y sucias) en una noche donde antes había campos: durante la dictadura franquista fue imposible construir

pisos en un plazo razonable de tiempo para todos los inmigrantes que llegaron. También explica como hacían la ciudad: un día, los vecinos del barrio de Santa Rosa decidieron hacer una plaza allí donde no había nada: salieron con picos y palas y entre todos la hicieron. “Quan vam acabar de fer la plaça, recordo una sensació personal de triomf, una sensació d’haver guanyat la partida, de pensar ‘això és nostre, això és del poble’, de sentir-te una mica lliure perquè encara era el franquisme” (min. 10:07).

Paco Cano llegó con siete años junto con su padre desde Jaén (Andalucía) y explica sus relaciones personales con Santa Coloma de Gramenet de una manera muy vívida, muy expresiva, con un lenguaje que mezcla constantemente el catalán y el castellano en sus formas gramaticales y en su vocabulario, cometiendo todas las incorrecciones posibles en ambos idiomas. Decidió poner su negocio de promotor musical en Santa Coloma de Gramenet a pesar de que, tal como dice la voz en off (min. 34:54), la empresa de Pedro Cano “organitza els grans concerts que se celebren a tot l’Estat [español] com la gira de Bruce Springsteen o el festival Primavera Sound” y le correspondería tener el negocio en un lugar con más *glamour*. Va a comer en los bares y tascas de su barrio, donde se relaciona con sus vecinos y colegas. También recuerda (min. 43-45) las luchas vecinales para conseguir los servicios básicos de luz, aguas potables y residuales, farmacias, mercado, que la gente saliera para que se pusiera un semáforo, o que se “raptaran” autobuses para demostrar que en barrios dónde no llegaban debían llegar: “pero es que encima te mandaban a los grises, a la policía a que te pegara. (...) Y entonces, por aquellos tiempos, se decidió pintar allà arriba una A (...) y la A permanece allí. Seguramente si la A se borrara, estaría pintada otra vez; por lo menos yo sería de los que subiría a pintarla.” (min. 45:00); “es per recordar que hi ha una cosa que es diu llibertat i que això no se pot trencar” (min. 45:40).



Figura 6. Paco Costa frente a la A del barrio de Les Franqueses

Chenchiao Xiang es la representante de la última gran inmigración llegada a Cataluña. Llegó con 14 años el 2008 y en el programa emitido en 2012, con 18, estaba terminando sus estudios secundarios en el Institut Puig Castellar de Santa Coloma de Gramenet. Este instituto es el espacio que la vincula a la ciudad y es donde dice que ha conseguido hacerse un lugar. Chenchiao tiene una compañera lingüística (Cristina Guillamón) con quien se encuentra una tarde por semana y hacen actividades. En el programa se ve como esa tarde van a la librería Carrer Major a mirar y comprar libros en catalán para Chenchiao. Esta estudiante china tiene muy claro que no quiere trabajar en una tienda, en un bazar ni que sus padres pongan un negocio de ese tipo, porque debería trabajar en el negocio familiar y no podría realizar su proyecto de futuro: “el meu futur penso que es tenir un treball constant [fijo] i disfrutar una mica del meu temps lliure. (...) I sense estudis, no hi ha futur.” (min. 15:55).

Además de estas cuatro personas aparecen otras dos que realizan un papel secundario. Uno es el músico Jairo Pereira, nacido en Santa Coloma de Gramenet, que con su grupo Muchachito Bombo Infierno interpreta una canción y muestra brevemente su Santa Coloma. El otro es el poeta Jordi Valls, quien vive en Santa Coloma de Gramenet y hace su explicación sobre cómo escribe poesía dentro de la Línea 1 del metro de la Gran Barcelona que llega a Santa Coloma de Gramenet.

El contrapunto a las personas citadas anteriormente es el alumnado de 10-12 años de una escuela, quienes explican el lugar que más les gusta de Santa Coloma de Gramenet a partir de una fotografía que pueden haber hecho ellos mismos o algún familiar.



Figura 7. Aleix Mena explica su lugar favorito con la fotografía de Puig Castellar, un poblado ibérico del siglo VI-II aC (min. 29:05)



Figura 8. Sada Noguera: “el lloc que més m’agrada és la meva escola (...) perquè puc estar amb les meves amigues, jugar amb elles i aprendre coses noves cada dia” (min. 49: 25)

### Reflexiones finales

Cataluña tiene numerosos lugares y paisajes que aparecen en películas de cine y series televisivas. Eugeni Osácar (2014), en su libro *Catalunya de pel·lícula*, cita 149 poblaciones y lugares para 180 películas. Su libro es una guía turística para visitar y recordar lo que sucede en el film en los paisajes y lugares reales donde se filmó la película. Un libro plagado de mapas, de fotografías, de anécdotas... En el capítulo dedicado a Barcelona, aparecen todos los lugares que también acostumbra a aparecer en cualquier guía turística y que cualquier turista quiere –debe– ver. Pero no aparecen películas fundamentales de la Barcelona gitana y de chabolas ni esos lugares (algunos desaparecidos) como *Los Tarantos*, dirigida por Francesc Rovira-Beleta y que recrea la historia de Romeo y Julieta en los barrios marginales de Barcelona. Sobre las series televisivas emitidas por TV3, en este mismo libro hay el texto de Toni Luna y Rosa Cerarols que trata sobre aspectos sociales y de género de una serie que pasa en la Vila de Gràcia (ahora un barrio de Barcelona). Hay un artículo de Daniel Paül (2015) que trata de la imagen del territorio catalán a partir del análisis de 21 series de ficción emitidas por TV3 entre 1994 y 2014. Paül escribe en el resumen de su artículo que “la imagen que genera un territorio entre el público se puede relacionar con múltiples factores. Por un lado se encuentra sujeta a la información obtenida a través de los sentidos y de la experiencia personal. Por otro lado se relaciona con imágenes preconcebidas que llegan por varios canales, entre ellos las series de televisión. Las series contribuyen a interiorizar estas imágenes preconcebidas.” Es lo mismo que se ha intentado hacer en el presente texto: analizar los paisajes de dos series de TV3, una lúdica (*El paisatge favorit de Catalunya*) y otra de información sobre lo que alguien cree que es la realidad (*Terrenys personals*), a partir de los paisajes identitarios que la sociedad catalana colectivamente ha creado en los

últimos 150 años utilizando, entre otras cosas, la geografía y que todavía ahora se reflejan en TV3.

En las series documentales a las que se ha hecho referencia en el presente texto, TV3 muestra dos maneras distintas de mostrar los paisajes identitarios catalanes. Y se han elegido los programas sobre Barcelona y Santa Coloma de Gramenet de las dos series porque permiten ver un paisaje identitario catalán clásico y tradicional como es Barcelona, *cap i casal* y centro desde el que se organiza todo el territorio catalán, y un paisaje identitario de la Cataluña actual, múltiple y diversa, Santa Coloma de Gramenet, un municipio periférico y suburbial de clases sociales bajas. El lenguaje televisivo de las dos series es muy distinto: en *El paisatge favorit de Catalunya* se muestra un paisaje para ver, mientras que en *Terreny personal* se muestra un paisaje para vivir en él.

Las imágenes 4 y 9 son formalmente similares: una persona en un mirador observando el –su– paisaje de Barcelona en el caso de Lluís Bassat y *El paisatge favorit de Catalunya*, y de la Gran Barcelona que incluye, entre otros municipios, el de Santa Coloma de Gramenet, en el caso de Paco Cano en *Terreny personal*. Pero Bassat tapa físicamente e ideológicamente lo que no se quiere ver, mientras que Paco Cano mira aquello que se debe –debería– ver. Tal como recitaba Daniel Rabinovich (del grupo argentino Les Luthiers) en la canción “Añoralgias (zamba catástrofe)”, “efectivamente, se confundía[n] con el paisaje.



Figura 9. Paco Cano observando los límites entre Barcelona (recto al fondo de la imagen desde Paco Cano se puede observar el nuevo barrio de Diagonal Mar para clases medias altas en Barcelona) y un poco a la izquierda, también al fondo, las tres chimeneas de la antigua central térmica de Sant Adrià de Besòs. Un poco más cerca de Paco Cano, una parte de Santa Coloma de Gramenet.

A pesar de las críticas que se encuentran en el apartado **La sociedad de la imagen**, la televisión no solo sirve para explicar el mundo a menudo con simulacros, de manera trivial, consumista, banal (Selva y Solà, 2004b), sino que también puede servir para transformarlo, tal como escribió Karl Marx en sus *Tesis sobre Feuerbach*: “los filósofos (y yo añadido a los geógrafos) no han hecho más que interpretar el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo” para conseguir la justicia espacial y social (Soja, 2014).



## Bibliografía

- Albet, A. y Garcia-Ramon, M.D. (2001). "Teoria i mètodes de la geografia regional". En: Pallarés, M. y Tulla, A.F. [eds.]. *Geografia regional*. Barcelona: Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya, p. 15-61
- Alegre, P. (2014). "La *Geografia de Catalunya* AEDOS fa cinquanta anys. Resum de l'acte commemoratiu a la SCG (11 de desembre de 2014)". *Obrador Obert. El butlletí digital de la SCG*, <http://scg.iec.cat/Scg9/Scg92/S91291.htm>
- Anderson, B. (2005). *Comunitats imaginades*. Valencia: Afers-Universitat de València.
- Appleton, J. (1996). *The Experience of Landscape*. Chichester (UK): Wiley.
- Azevedo, A.F. (2008). *A ideia de paisagem*. Oporto: Figueirinhas.
- Balcells, A. (1991). *El nacionalismo catalán*. Madrid: Historia 16.
- Balcells, A. (2008). *Llocs de memòria dels catalans*. Barcelona: Proa.
- Bertrand, G. (2000). "Le paysage et la géographie: un nouveau rendez-vous". *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 50, pp. 57-68.
- Billig, M. (2005). *Nacionalisme banal*. València: Afers-Universitat de València.
- Blunt, A. (2003). "Home and Identity. Life stories in text and in person". En: Blunt, A., Gruffudd, P., May, J., Ogborn, M. y Pinder, D. [eds.]. *Cultural Geography in Practice*. Londres: Arnold, pp. 71-90.
- Burgueño, J. (2003). *Història de la divisió comarcal*. Barcelona: Rafael Dalmau.
- Campos, R. (2013). *Introdução à cultura visual. Abordagens e metodologias em ciencias sociais*. Lisboa: Mundos Sociais.
- Cardim, P. (coord.) (1998). *A História: entre memória e invenção*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Casassas, J. [coord.] (2009). *Les identitats a la Catalunya contemporània*. Cabrera de Mar: Galerada.
- Clua, A. (2005). "Apropament i distinció de la geografia cultural i els estudis culturals. Per una major pràctica de la teoria crítica". *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 59, pp. 105-129.
- Cosgrove, D. y Daniels, S. (ed.) (1988). *The iconography of landscape*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.

- Di Méo, G. (2014). *Introduction à la géographie sociale*. París: Armand Colin.
- Esteva, C. (2004). *La identidad catalana contemporánea*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Durán, R. (2010). *Tercera piel. Sociedad de la imagen y conquistista del alma*. Barcelona: Virus.
- Fontana, J. (2014). *La formació d'una identitat. Una historia de Catalunya*. Vic: Eumo.
- Garcia Ramon, M.D. (1999). "Canvi o continuïtat en la geografia cultural. Notes a l'entorn de *Cultural Turns/Geographical Turns*". *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 34, pp. 135-140.
- Graham, B. (2000). "The past in place: historical geographies of identity". En: Graham, B. y Nash, C. [eds.] *Modern historical geographies*. Harlow: Longman, p. 70-99.
- Herbertson, A.J. y Herbertson, F.D. (1913). *Geografía Humana*. Barcelona: Seix y Barral, traducción de Joan Palau i Vera.
- Hobsbawm, E.J. y Ranger, T. [eds.] (1988) *L'invent de la tradició*. Vic: Eumo.
- Hooson, D. [ed.] (1994). *Geography and national identity*. Oxford: Blackwell.
- Krebs, N. (1931). *Geografía humana*. Barcelona: Labor.
- Lévy, B. y Gillet, A. (ed.) (2007). *Marche et paysage. Les chemins de la géopoétique*. Ginebra: Metropolis.
- Luna, A. y Mendizàbal, E. (2004). "Geography in Catalonia". *Belgeo*, 1, pp. 45-57
- Mauil, O. (1929). *Geografía del Mediterráneo griego*. Barcelona/Buenos Aires: Labor.
- Mendizàbal, E. (2009a). "Aproximació a la geografia històrica i cultural dels paisatges de Catalunya". *Cercles. Revista d'història cultural*, 12, pp. 104-128.
- Mendizàbal, E. (2009b). "L'organització territorial administrativa de Catalunya, un problema irresoluble". *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 67-68, pp. 87-109.
- Mendizàbal, E. y Albet, A. (2005). "Una aproximació a la geografia dels Països Catalans (1985-2005)". *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 50, pp. 154-175.

- Milani, R. (2005). *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*. Milán: Feltrinelli.
- Mitchell, D. (2000). *Cultural Geography. A Critical Introduction*. Londres: Blackwell.
- Nadal, F. (1990). "Los nacionalismos y la geografía". *Geocrítica*, 86.
- Nogué, J. (1985a). "Geografía humanista y paisaje". *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 5, pp. 93-107
- Nogué, J. (1985b). *Una lectura geogràfico-humanista del paisatge de la Garrotxa*. Gerona: Col·legi Universitari de Girona-Diputació de Girona.
- Nogué, J. (1986). *La percepció del bosc: la Garrotxa como a espai viscut*. Gerona: Diputació de Girona-Ajuntament d'Olot.
- Nogué, J. (1998) *Nacionalismo y territorio*. Lérida: Milenio (segunda edición corregida y aumentada).
- Nogué, J. (2005). "Nacionalismo, territorio y paisaje en Cataluña". En: Ortega Cantero, N. (ed.). *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 147-170.
- Nogué, J. (2009). *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit.
- Osácar, E. (2014). *Catalunya de pel·lícula*. Barcelona: Dièresis.
- Palau Vera, J. (1917). "Estudi del paisatge". *Quaderns d'Estudi*, 5, p. 492-498.
- Panelli, R. (2004). *Social Geographies. From differences to Action*. Londres: Sage.
- Passarge, S. (1931). *Geomorfología*. Barcelona/Buenos Aires: Labor.
- Paül, D. (2015). "La imatge del territori a partir de la televisió. La localització de les sèries de Televisió de Catalunya". *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 79, pp. 257-275.
- Reparaz (hijo), G. de (1928). *La Plana de Vic*. Barcelona: Barcino.
- Roger, A (ed.) (1995). *La théorie du paysage en France (1974-1994)*. París: Champ Vallon.
- Roig, J. (1998). *El nacionalismo catalán (1800-1939)*. Madrid: Arco Libros.
- Sau, E. (2015). "La Geografia de Catalunya AEDOS fa cinquanta anys (II). Resum de l'acte commemoratiu a la SCG (26 de març de 2015)".

Obrador Obert. *El butlletí digital de la SCG*, <http://scg.iec.cat/Scg9/Scg92/S91441.htm>

Selva, M. y Solà, A. (2004a). "El imaginario. Invención y convención". En: Ardèvol, E. y Muntañola, N. (coords.) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC-Universitat Oberta de Catalunya, pp. 129-173.

Selva, M. y Solà, A. (2004b). "Modos de representación. Sujeto y tecnologías de la imagenEl imaginario. Invención y convención". En: Ardèvol, E. y Muntañola, N. (coords.) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC-Universitat Oberta de Catalunya, pp. 175-284.

Soja, E.W. (2014). *En busca de la justicia espacial*. Valencia: Tirant Humanidades.

Solé Sabarís, Ll. (dir.) (1958-1974). *Geografía de Catalunya*. Barcelona: AEDOS.

Smith, A.D. (2002). *La nació en la història*. València: Afers-Universitat de València.

Thiesse, A.M. (2001) *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. París: Seuil.

Turri, E. (1998). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venecia: Marsilio.

Vila, P. (1926). *La Cerdanya*. Barcelona: Barcino.

Vovelle, M. (1985). *Ideologías y mentalidades*. Barcelona: Ariel.

### **Direcciones electrónicas de las series de TV3**

TV3 dispone de un repositorio donde se pueden encontrar durante un tiempo algunos programas y series que ha emitido. Para el caso de *El paisatge favorit de Catalunya*, éste ya no forma parte del repositorio. Los dvd del programa se pueden adquirir en la tienda on-line de TV3 y en Youtube, con un poco de paciencia, se puede encontrar un enlace con todos los programas de esta serie.

Para *Terreny personal*, en el verano de 2015 todavía se encuentra en el repositorio de TV3 en la siguiente url:

<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/terrenypersonal/>

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

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



# 10

## **:Obragens de Satanás e Cidades e Cidades invisíveis e Cinema e Nelson Pereira Dos Santos**

Rastro de rastros gpmc/ippur/ufRJ<sup>1</sup>

Ainda que os filmes falem quiçá obsessivamente Rio de Janeiro, estou não menos obcecado com a idéia de não escutar senão a mim mesmo. Não há importância em se fala o Nelson, e se, tampouco que Nelson. De mim, quiçá infelizmente, não posso escapar. Esse, sempre presente, existindo. E insistindo também, com seus passados e futuros infinitamente desdobrados. Não é que eu cá possa dizer da cidade com mais firmeza e profundidade do que um Nelson qualquer, seja ele fazedor de filme, de peça de teatro, de crônica esportiva, de depósitos bancários, de idas ao lavabo, de sambas inspirados, de esquemas de desvio de verbas públicas ou de cochilos vespertinos à sombra das castanheiras, tão comuns cá no Rio fugidio, presente, que lhes conto. Tenho a ilusão de que me vão escutar.

Rio de Janeiro é um nome. Matéria imagético sonora e signo dessa matéria. Mas matéria também não é uma palavra? \_Aonde vocês querem nos levar? Perguntou agoniada e agressiva no meio do escuro da plateia.

<sup>1</sup> Agenciamento frederico guilherme bandeira de araujo e heitor levy ferreira praça e iaci d'assunção santos.



(...)

Domingo ensolarado, primaveril, luz e multiplicidade de cores quentes no trajeto que bordeja a Lagoa Rodrigo de Freitas nesse Rio que, nesse instante, digo Zona Sul. Contraste com a aridez monótona de luz estourada do sertão preto e branco de Vidas Secas. Contraste com o calor sufocante que sai da tela preto e branco de Rio Zona Norte através do suor de peles negras e de uma (in)suspeita dignidade de um vestir terno. Contraste com as tensões que constituem e aquecem a narrativa de Rio 40 Graus.

O negro e o branco estão sempre nas formas dessa cidade que o Nelson nos diz. Em toda parte parecem conseguir um encaixe, funcionando uns para os outros. De modo cruel? Seguro que sim, mas não só. E não é isso a cidade?

Sim, certamente obragem de sataná essa nossa escrita em que desviamos do telos anunciado antes mesmo de assumir qualquer rumo, depois andamos meio passando de lado, dando uma de perdido, quase abandonando tudo por conta de outras aventuras acadêmicas e

2

Imagem: Principal: <http://caixadajackie.blogspot.com.br/2012/08/rio-antigo.html>;  
Flanêur: <https://mlgroves.files.wordpress.com/2014/01/hnghky.png?w=497&h=640>  
Montagem: Ronieri Gomes da Silva de Aguiar e Amanda Rosetti da Silveira.



tristes ou estonteantes desassossegos pessoais. Agora nesse outono um tanto desalentado retomamos bravamente, dias infinitos teriam passado, não como aquele (agora podemos dizer) conhecido nós de outrora, mas como um outro nós, trama estranha estrangeira de exceções sulcadas por múltiplos inusitados rastros, incorporação de uma tribo bem mais complexa que por pura teimosia derivada da preguiça seguimos denominando Iaci e Heitor e Frederico.

Mas e aí? O que fazemos com o que diz esse palavrório. O propósito direto da escrituração é refletir e fazer refletir sobre dizer cidade, sobre dizer cidade no Cinema, tomando por dispositivo a isso parte da filmografia de Nelson Pereira dos Santos do final dos anos 1950 e início dos 60, como discurso atual no campo de disputa sobre o dizer cidade à época. Dessa filmografia tomamos como objetos a investigação direta algumas de suas primeiras obras, marcantes em momento de aceleradas transformações no cenário político, social e artístico brasileiro em que o tipo de modernização imposta implicava massivas emigrações do campo, especialmente em direção aos já então polos urbanos Rio de Janeiro e São Paulo. São elas: Rio 40 Graus (1955), Rio Zona Norte (1957) e Vidas Secas (1963).

(...)

Diz-se (onde? onde?) que NPS nunca se disse cinema novo, ou o disse com reticências. E nós o que dizemos do que ele supostamente disse? Classificações lançam petardos que podem estilhaçar personas. O que pode um discurso que o diz assim? Pode, constituindo como trama seus filmes ditos cinemanovistas com outros em geral ditos emblemas desse movimento \_Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964), Os Fuzis (Ruy Guerra, 1964)\_ , potencializar como não dito um dizer cidade como âmbito mais sutil, sofisticado, ardiloso, mais explicitamente capitalista e complexo da exploração cruel e arcaica que se dá em seu outro, o campo, mais brutalmente às claras, e marcar este domínio como espaço de origem da transformação. Cortar essas amarras ao Cinema Novo da revolução que vem do campo, todavia, permite mais confortavelmente dizer que traços da filmografia primeira de NPS, ainda que de modo perspicaz e em meio a um primeiro plano de tramas morais e afetivas, constituem um meio urbano brasileiro dos anos 50 e 60 enquanto espaço de vigência de formas capitalistas mais plenas e, assim, como potência à contestação e ao conflito. Ao final de Vidas Secas, o homem da família retirante à cidade responde à mulher dizendo não poderem mais ficar vivendo (no campo) feito bichos. No Rio de Janeiro de R40 a referência a greves, militância, repressão política e contestação a formas particulares de exploração aparecem, ain-

da que quase que sorrateiramente. Entretanto, esse expressar pouco nítido assume ao final papel chave à resolução do imbróglio afetivo que conduz a narrativa, como certa exaltação de valor à luta: os rivais no amor se reconciliam em nome de uma afetividade maior construída como fraternidade política. RZN por seu lado, obra posterior a Rio 40 Graus, mergulho num universo de pobreza periférica constituinte da cidade zoneada norte / sul enunciada pelo filme, se assim se faz denúncia, parece mais cético e não mostra claramente mais do que possibilidades de ascensão individualizada através da arte (a música ou o samba mais especificamente), num momento em que elites urbanas começam a valorizar elementos de cultura popular e a transformá-los em capital. O samba parece aí constituir-se numa trilha inóspita, acidentada e obscura (não por acaso a fotografia do filme é marcada pela pouca luminosidade de suas imagens), ainda assim possível de ser percorrida por ingênuos Espíritos<sup>3</sup> de pele negra, entre mundos irreconciliáveis.

Nos inventamos esse desafio, assumido como promessa de um dizer, que agora paira no ar como uma espada de Dâmocles: tomar o cinema como potência discursiva nas disputas do poder de poder dizer. A condição suposta a isso se realizar é a do cinema operar como potencializador de um duplo e imbricado experienciar: o experienciar diegético (da narrativa, dos personagens em suas tramas e ambientações); e o experienciar do experienciar diegético (o jogo espectador / filme). Experienciar como devir afectar, não como encontro / confronto entre presenças constituídas sujeito e objeto de uma totalidade encerrada nomeada experiência. Experienciar como agenciarnarrar.

Sinopse: ler um filme, ver um filme ou simplesmente buscar nele um certo dizer será sempre operação a n-1. Posto que é parte do todo, do uno, mas é também sempre pedaço incompleto, inacabado, que se conecta com n, mas também nele se dissolve.

Quem de vocês assistiu esses filmes de NPS ou mesmo já ouviu falar deles e de NPS? Projeto apresentação a plateias desconhecidas em locais ermos. Jovens blóquebusters jogam tomates. Casais burgueses de meia idade cochilam. Acadêmicos de profissão fazem ar blasé e caretas de discordância. Isaura, surgida de não sei onde, como uma luz a clarear a sala, pergunta sobre a emergência do conflito social urbano no cinema brasileiro através da obra de NPS. Suspiro longamente (ai,

3 Espírito é o nome do personagem sambista vivido pelo ator Grande Otelo em Rio Zona Norte.

eu havia prometido falar sobre isso, havia?!). Gostaria de poder me dizer Ismail Xavier e alegorias do subdesenvolvimento e Jean Claude Bernardet e cineastas e imagens do povo e brasil em tempo de cinema e Ivana Bentes e sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo e tantos outros e. Fico tranquilo (capaz!) em não poder me dizer Ismail Xavier e alegorias do subdesenvolvimento e Jean Claude Bernardet e cineastas e imagens do povo e brasil em tempo de cinema e Ivana Bentes e sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo e tantos outros e.

À distancia de um oceano e uns tantos saltos na escala civilizatória, como serão lidas nossas barbaridades? Sem conhecer os filmes que nos afectam, será possível ler neste texto algo mais do que uma seriação de impressões sobre tempos e espaços incalculáveis? Uma necessidade de falar do que se fala toma nossas preocupações e nos preocupa também saber que não podemos falar deles senão como se fossem.

(...)

Os três estão em suas respectivas residências, mirando seus respectivos monitores, que mostram as respectivas contas de email, meio pelo qual têm a confirmação do encontro. O local (uma das residências, aquela ao sopé da montanha), o dia/hora (sábado, que outro dia teriam eles pra realizar um trabalho extra? Das 15hs até...), e o filme (aquele que eles já conheciam há um tempão, e que já tinham usado num outro trabalho) estavam acertados. Para os três, no entanto, tudo isso não é quase nada. Afora um resumo, feito mais por conta de um *deadline* do que pra resumir alguma coisa que eles tivessem combinado de fazer, nenhum deles tem a certeza de como vão escrever o tal artigo. Talvez algum deles esteja ansioso neste momento. Mais por conta de um outro *deadline* do que por temor de que não tenham o que dizer ou de que não descubram um como.

Apesar de tudo reiteramos nosso modo de ver o campo do jogo em que estamos nos propondo jogar: campo de disputas pelo poder de poder dizer. A mais evidente e imediata disputa que esta escritura, a que estás lendo, provoca nesse campo é aquela que concerne à sua incisão como postulação a uma publicação temática sobre Geografia e Cinema. Outra disputa, agora referente ao que essa mesma escritura potencializa como leitura, desdobra-se em vários planos. Um diz respeito à assunção de partida de que o Cinema constitui-se como modo discursivo imagético-móvil e sonoro instituidor de dizeres mundo.

Não, portanto, como representação de qualquer coisa afirmada como real e nem como reprodução secundária de representações constituídas em outros campos discursivos, estes então (o das chamadas disciplinas científicas, o dos ditos domínios dos testemunhos genuínos) supostos legítimos campos das representações de um mundo admitido como dado e autônomo à representação que dele se faça. Mais direcionado do que esse último plano, um seguinte refere-se à consideração de que, não apenas o Cinema como modo de criação / expressão, mas também esta própria escritura (tanto nos momentos da elaboração de fragmentos quanto nos da montagem destes) opera como modo de territorializar-desterritorializar-reterritorializar e, por conseguinte, como modo de dizer cidade. Ainda um terceiro plano é o de ter em conta certa especificidade do Cinema em sua realização discursiva: a de uma singular dupla experiência corpo / palavra: aquela do experimentar diegético (dos personagens em suas tramas e ambientações); e a do experimentar do experimentar diegético (o jogo espectador / filme). Experimentar como devir afectar, não como confronto entre presenças constituídas sujeito e objeto de uma totalidade encerrada nomeada experiência.

A potente afectação que o duplo experimentar esses filmes nos causou procuramos traduzir neste roteiro escritura que tu agora estás experienciando.

Como um sussurro quase inaudível, pra que não consideres muito neste teu experimentar, dizemos agora a ti como síntese arbitrária e simplificadora de todo nosso longo trajeto, que a filmografia considerada, na trama imbricada que com ela fizemos, potencializou em nós a possibilidade de discursos cidade de leva-e-traz que, escapando à tradicional dicotomia com o que é expresso como campo e à glorificação crítica ou acrítica do moderno e do urbano, incidem na tensão entre formas arcaicas e modernas de exploração.

(...):  
 de ciclos longos e lentos  
 de cheios e vazios  
 de espaços compactos e de e s p a ç o s  
 ritmo e espacialidade  
 ritmo espaçamento e temporização  
 ritmar espaçar temporizar  
 captação de imagem / som rústicos

E a narrativa volta para onde começou: a favela. Onde o jovem casal anuncia o noivado aos pais da moça para em seguida chegar a constatação de que com o que ganham só seria possível morar ali. Os sonhos da jovem noiva com uma casa arrumadinha, em outro lugar, se dissolviam na realidade de vielas, becos, descidas e subidas que os acolhia. E não é assim mesmo o Rio de hoje? Esmagados por um mercado imobiliário que se mostra como a besta de mil dentes, consumindo a cidade, esquadrinhando e expulsando para cada vez mais longe, para os espaços críticos do mapa pintado em cor escura, quem não pode pagar?/!

A morte que acontecia na contramão, atrapalhando o tráfego.

Salve o manto azul e branco da Portela, salve a majestade do Samba, salve ela. Rodopia a porta-bandeira, o mestre-sala que lhe faz a corte e o coro que se une aos atabaques que marcam o passo do carnaval. E vem o anúncio do samba-enredo 'Relíquias dos Rio Antigo'. Rio e também posso chorar.

O mistério do samba, que não é. Nem mais nem menos do que o rio. Ele não é carioca, ele não é do terreiro, ele não é carnaval. A batalha do cara que faz o samba não é mistério. 14 anos e Paulinho.

(...)

A casa em que nos encontramos está no vigésimo segundo andar de um prédio de classe média alta, num bairro de classe média alta e de bolsões de pobreza. De onde invento essas afirmativas peremptórias sobre o prédio e o bairro? Não de qualquer banco de dados censitários que zoneiam o que denominam cidade do Rio de Janeiro em áreas de faixas de renda, nem do aspecto arquitetônico que me diz "expansão

imobiliária anos 70” na Zona Sul carioca, nem mesmo do tratamento burocrático ritualístico com que sou recebido na portaria, pretensamente constituído para segurança (face a quê, face a quem?) dos moradores. Simplesmente digo classe média alta e bolsões de pobreza como modo de estar dizendo cidade (mas o que diz esse dizer? O que diz?), neste meu momento escriturante, a partir das afecções que expresso como pobreza, favela, Zona Sul decorrentes do assistir aos três filmes, que ainda não vi, que desde sempre já vi nesta escrituração que está sendo agora pra mim, ou nesta leitura que está sendo agora pra ti.

Da sala dessa casa, invadindo janela adentro, a agreste visão da dita (por quem? leitor, por quem?) favela ou comunidade ou aglomerado subnormal ou bolsão de pobreza ou mais sei lá o quê, mas nunca bairro, do Cantagalo. Não é a imagem da Providência nem da Mangueira vistas do trem em Rio Zona Norte, nem a de Cabuçu dos protagonistas de Rio 40 Graus. E nenhuma dessas remete à utopia sonhada pela protagonista de Vidas Secas ao seguir pelo sertão desértico rumo a um horizonte saturado de sol no qual imagina uma urbana libertação marcada por trabalho, educação para os filhos, saúde, comida farta, uma casa pra morar e uma “cama de couro” pra dormir. Cantagalo é pra mim, talvez pra nós reunidos, um manto estriado e inquieto a cobrir um morro, manto de vozerio de crianças e pipas no ar, um som amplificado e incômodo de pagode, e outro convocando ao culto (a quê, a quem?), uma imagem mistura borrada de infinitos movimentos e monólitos heterogêneos de tijolo descoberto, a configurar em suas posições relativas vielas e possíveis ruas que nem consigo distinguir. Estamos no vigésimo segundo andar. Esse Cantagalo que assalta a sala e quase chega a essa altura, está longe nesta manhã, está pertíssimo aos AR15 em noites de tiroteio. Esse Cantagalo está muitíssimo distante da Cabuçu dos vendedores de amendoim e das paroquiais, mas também assassinas gangues adolescentes de R40.

(...)

**Sinopse:** Uma família sertaneja vaga pelo sertão vivendo uma vida monótona, miserável, e sem perspectivas de melhora. Com a fotografia angustiante que o diretor usa, somada à precariedade das técnicas de captação audiovisual a que se viam submetidos os cineastas brasileiros na década de 60, a sensação de desamparo diante do mundo toma os pensamentos de quem, como nós, pode se dar ao luxo de experimentar esse tipo de excentricidade entre uma taça de vinho e outra num sábado à tarde.

(...)

Com as lentes da geografia nos propomos a ver a cidade de Nelson buscando compreender um certo dizer que as constitui como lugar onde adquirem sentido. Mas no caminho nos perdemos na sedução que o deslocamento por si só ofertava. Escavando no dispositivo cidade e no portador filme qualquer dizer que se pusesse a preencher o vazio. Vazio da tela em branco, vazio que se impunha na aridez de um sertão onde o tempo passava mais devagar. O processo, ao fundo e quadro dos duzentos e noventa e três minutos de filme, interessava mais dos que as películas em si. Mas ainda assim era preciso buscar nelas o tal dizer cidade. Que podia ser seca e dura ou úmida e ensolarada. Seria a cidade corpo materializado, espaço repleto, que se opunha ao vazio? Ou seria cidade vazio absoluto?

O processo não cessa, continua se reinventando mesmo quando a música silencia. Por isso era tão sedutor se deixar levar por aquele movimento.

(...)

Nos cabe pensar uma cidade? Qual? Aquela que não é o sertão do rangido de carro de boi e do céu incomensurável certamente se dá ao pensamento, mas também uma em que imagino viver hoje, e uma também em que viveu um certo cineasta. Nos coube pensar cidade. Nos coube dizer cidade, contar cidade.

Som, multidão, mercado. Mãos na cintura, fala firme, passo marcado. Desdém, briga, gritos, quebradeira. Som suave, melódico, cidade feliz? Final feliz?

O olhar fixo, a lata de amendoins na mão direita e a alegria do reencontro com Catarina. Pássaros, árvores, bem-te-vis interrompidos pela mão firme que, sob o Sol da Quinta, expulsa o guri do território que não lhe pertence. Rio, sinto muito.

Nothing but flowers and I can` t get used to this lifestyle

Cinquenta anos atrás nos sábados à tarde não sei em que cidade me colocam. O Museu Nacional é ainda o das aulas do mestrado. E a praia ainda é aquela a que não vou e da qual não posso prescindir na paisagem urbana. Rio. O diálogo anacrônico e perfeitamente contemporâneo me tira do sério. Vintage.

Quantos graus na praia, de Copacabana? Ipanema? Não importa, se ainda há tempo de passar pelo Arpoador.

No Maraca a temperatura elevada tira o ponta-esquerda do jogo, arquibancada (ou seria na geral?) a temperatura elevada, mas dessa vez de ânimos, tira o malandro da platéia. E não adianta ir pra Arena (quarta e domingo) procurar vestígios. Crie-se uma historicidade qualquer pra justificar a miséria futebolística em que nos encontramos. Rio e também posso chorar.

A realidade cortante que até os dias de hoje se estende: mães monoparentais que com seus filhos bastardos ou sem pai se afirmam como o grupo social mais frágil que há. Que nem os movimentos feministas dos dias atuais assume. Assim havia afirmado o professor Lessa na noite anterior, na fala que se seguiu ao filme sobre a realidade econômica do país que quer mostrar ao mundo que tem valor e não apenas milhões de corações brasileiros.

Pontos turísticos do Rio de Janeiro Bossa Nova. Antipontos, vazios. Nada além da imensidão, do som do carro-de-boi, e das mesmas caras secas. Qual a angústia? *Aqui os costumi é diferente*. Há tanto tempo que Copacabana é um sertão. E como o Rio é pequeno!

(...)

Nos inventamos esse desafio, assumido como promessa de um dizer, que agora paira no ar como uma espada de Dâmocles: tomar o cinema como potência discursiva nas disputas do poder de poder dizer. A condição suposta a isso se realizar é a do cinema operar como potencializador de um duplo e imbricado experienciar: o experienciar diegético (da narrativa, dos personagens em suas tramas e ambientações); e o experienciar do experienciar diegético (o jogo expectador / filme). Experienciar como devir afectar, quiçá mesmo num agenciarnarrar como encontro / confronto entre presenças constituídas sujeito e objeto de uma totalidade encerrada nomeada experiência. Experienciar como agenciarnarrar.

(...)

E nos instantes finais não nos dizem que a vida passa como um filme na nossa frente? Assim vai lembrando e narrando imgeticamente (para quem?) os fatos de sua história que se intercalam com a cena do corpo apoiado nos dormentes do trilho da linha de trem.



A Rádio Nacional e um certo glamour das rainhas do Rádio; a chance de gravar um samba que vai decolar no carnaval; os primeiros socorros que se entremeiam com o choro de criança. A reunião de amigos em volta da mesa, o samba de partido alto que se faz para desfazer a tristeza do golpe desferido por quem lhe havia roubado a autoria.

E no mundo do carnaval é assim... Quantas sambas feitos por uns e assumidos por outros existem por aí? A desolação que se completa com a morte precoce de Lourival. O corte seco na melodia dramática que se desenhava ao fundo, o telefone que toca para fazer chegar a notícia ruim, as posses que se resumiam ao bolo de papel em que as canções se derramam em palavras. De lamento, de agonia, de coração partido, de só saber curar a alma com poesia.

O Morro da Providência ao fundo e a alegria de transformar em música a viagem no trem lotado que partira da Central para cortar a zona norte de um Rio que se espraia pelo subúrbio e além.

(...)

A cidade de Nelson transformada em protagonista me parece mesmo uma tentativa de narrar através da afetividade a urbe carioca daqueles anos dourados. E aqui vejo o espaço se transformando em lugar, na tela, diante dos olhos, no movimento incerto, mas constante, que se desloca no tempo e segue preenchendo o vazio. Assim, quase sem querer, percebia, de forma sutil e incompleta, na jogada do diretor, um quê de Geografia Humanística. Afinal, a cidade era narrada a partir da experiência de seus personagens e ganhava sentido na conexão que entre eles se estabelecia. Apesar da sutileza e incompletude de minha percepção, eu não poderia deixar de suspeitar deste movimento, feito com tanta naturalidade, de encaixar os dizeres. Apesar mesmo da beleza deste movimento, ou quiçá exatamente por ela, a suspeita permanecia ali.

(...)

R40 e RZN têm como heróis homens e mulheres simples, pobres, pretos e brancos, mais pretos do que brancos, moradores de favelas cariocas, enredados por numa sociedade que desabrocha em perverso traço urbano. Explorados todos pela elite alienada Zona Sul ou mesmo pela malandragem arribada, reproduzem em escala pequena e mesquinha e perversa essa exploração sistêmica nos pequenos, mas danosos atos face a seus outros idênticos. “São quase todos pretos,

dando porrada na nuca de malandros pretos, de ladrões mulatos e outros quase brancos, tratados como pretos, só pra mostrar aos outros quase pretos (e são quase todos pretos), e aos quase brancos pobres como pretos, como é que pretos, pobres e mulatos, e quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados”<sup>4</sup>.

(...)

Pra contar cidade dia 2/3

E vinha assim a correspondência: para compreender este texto é necessária uma certa leitura de Benjamin e seu método de colagem. Muito embora o que se faça aqui já seja algo rasurado, e aí para entender rasura é preciso conferir os escritos cheios de diferença de Derrida. Mas também já não é derridarreano nosso modo de dizer ou contar cidade posto que também transformamos nosso devir em tantos outros depois de Dolores e Deleuze e Guattari e

É o preço a pagar pelo todo-uno: teremos de exprimir a coesão pela fragmentação<sup>5</sup>.

(...)

De um nono andar e de frente para o corcovado qual é a favela que o sujeito entende? Antes disso, pode dar-se ao luxo de desgostar da estátua que puseram no topo da montanha. Pequeno burguês pseudo-ateu anarco-ego.

A casa é a terceira, tal como o filme. Domingo e não sábado. Novamente o samba e dessa vez quiçá mais contextualizado. No primeiro encontro era a aridez do serão na húmida floresta tropical ao sopé da montanha. No segundo eram os ícones de uma cidade e lá estávamos, num ponto em que talvez o mais famoso deles figurava no enquadramento da janela, no alto e à esquerda. Veio também o samba, mas ele fica bem mesmo é no cenário do terceiro encontro: um apartamento, emparelhado com o alto do morro onde pendem os barracos. Temos sempre o cuidado de estar bem confortáveis, a uma distancia salubérrima do que se anuncia na tela. O aqui é o não lá. É uma vez (e não há outra) a contação de um Rio. Sinto muito.

4 Parte da letra de Haiti, composição musical de Caetano Veloso.

5 CAUQUELIN, 2008, p.28.

(...)

O samba, ele mesmo, tipo e figura bem feitiños, é Zona Norte. Na Zona Sul ele só aparece a trabalho, não é? Ta bem, Nelson... Com o que se tinha de recursos à mão, foi o Rio que você quis (ou pôde) contar ou o que nós dizemos que você quis (ou pôde) contar.

Cidade como imagem e som que dizem corpo de corpos paixão, corpos dor, corpos alegria, corpos movimento, corpos cor, corpos concreto, corpos taipa. Febre, pele, pedra e sal. Comer falar. Dinheiro é letra de samba. Destino é um gol. Cachorro é Baleia. Amores são futilidades. Amores são desilusões ou tragédias. Amores são projetos de amor. Razão é feminino: [fala da mulher em VS sobre cidade idealizada]. Política é masculino: [falas finais de Miro e Alberto em R40: a fraternidade política sobrepondo-se às paixões]. Samba é pobreza. Samba é labirinto à riqueza. Samba denuncia. Samba diz cidade harmonia [abertura de R40]. Samba diz conciliação [o samba de 'Espírito' no final de RZN]

Samba meu		Eu sou o samba
Que é do Brasil também	A voz do morro sou eu mesmo sim senhor	
Larará	Quero mostrar ao mundo que tenho valor	
Estão querendo fazer de ti		Eu sou o rei do terreiro
Um desprezado João Ninguém		Eu sou o samba
Só o morro não te esqueceu,		Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Para nós o samba não		Sou eu quem
levo a alegria		
Morreu.	Para milhões de corações brasileiros	
Tens,	Salve o samba, queremos samba	
Na Mangueira e na Portela	Quem está pedindo é a voz do povo de um país	
No Salgueiro e na favela	Salve o samba, queremos samba	
Tua representação		Essa melodia de
um Brasil feliz <sup>6</sup>		
Enquanto houver		
No terreiro uma nova geração		
Em cada voz		
Tu sairás do coração <sup>7</sup>		

6 "A voz do morro" (Zé Ketí).

7 "O samba não morreu" (Zé Ketí e Urgel de Castro).

(...)

Penso ou falo alto pra mim mesmo essas coisas com certa inquietude ao me deslocar de Botafogo a Ipanema, na zona sul carioca, para o encontro em que nos provocaríamos através do duplo experienciar imaginado. Provocação que objetivaríamos através de alguns filmes do início da cinematografia de NPS, procurando dizer dizeres cidade através da afectação do experienciar o dentro dos filmes através do experienciar o assistir coletivo a esses filmes.

O assistir coletivo me remete a assistir junto e isso me abre duas vias. A primeira delas me leva a ressaltar que este “junto” abarca, obviamente, o encontro de três pessoas num mesmo lugar e a presença simultânea ao filme; abarca porém, também uma série de dispositivos que orientam a tentativa de um certo tipo de compartilhamento de um agenciarnarrar interpretativo. Esta primeira via se bifurca numa segunda, que me leva a questionar a possibilidade de um “compartilhamento total e rigoroso” destes dispositivos, visto que são atravessados de peripécias lingüísticas. De todo modo, ali estávamos os três a tentar atingir esse tal assistir coletivo, a despeito de todos estes questionamentos, e confiantes no poder a-certo das sensações que se produzem pelo encontro dos corpos.

Um dado importante do filme [RZN] é a inserção da própria geografia do Rio de Janeiro e de sua paisagem como personagens, com destaque para os morros. Todo o filme tem como fio condutor a linha do trem da Central. A narrativa, cíclica, acaba e termina com o relógio da Central do Brasil, fazendo, logo nas primeiras imagens, uma espécie de mapeamento visual dos morros cariocas: morro da Saúde, morro da Pedreira, canal do mangue, morro da Mangueira...<sup>8</sup>

Casa. Morro. Família. Rádio. Prato de comida. Filho e outro filho e outro filho e outro filho. E mães. Barraco. Trabalho. Dinheiro? Trem. Samba. Pause. Banheiro. Café. Mate. Pão-de-queijo. Play. Hospital. Capim. Pau-a-pique. Vendinha. Bandidagem? Despejo. Samba. Malandragem. Contrato.

8 Bentes, Ivana. “Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo”, in Bentes, Ivana (Org.) (2007). Ecoss do Cinema: de Lumière ao digital, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ. P. 202-203.

Dia 2: dia de sol e praia na Zona Sul do Rio de Janeiro. O som da água correndo, o vento que vem céu azul cerúleo da manhã de inverno/primavera/verão, a tela dupla e o pequeno Grande Otelo como protagonista.

E viva a escola de samba Unidos da Laguna!

As bandeirinhas de São João decoram a quadra e marcam no tempo o anúncio do samba-enredo para o próximo ano. Seja à quarenta graus ou na zona norte.

(...)

Essa geografia carioca constituída em RZN aparece desdobrada em R40. Aí o morro favela colocado em cena, de geografia acidentada, habitações, arruamento e serviços básicos precários, de população negra, tão bucólico em sua violência de arma branca, em sua criminalidade de vadiagem e prostituição e jogatina, sem tráfico, em sua polícia compreensiva, em seu mundo de informalidade artesanal e simplória, é apresentado tendo por contraponto luminoso um conjunto de cenários de cartões postais constitutivos do imaginário Rio de Janeiro \_Pão de Açúcar, Baía da Guanabara, Quinta da Boa Vista, praia de Copacabana\_ conotados pela futilidade e ostentação de elites brancas alienadas, pelo turismo estrangeiro rico, e pela politicagem e a corrupção que imbricam interesses privados e Estado. Dois territórios permeados, mas irreconciliáveis, uma totalidade Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro<sup>9</sup>.

Na montagem me parece interessante

que esta

segunda crítica

que se refere à anterior

surja ao leitor

antes

(...)

Sinopse 01 – Rio, Zona Norte: 1- **filme**. Nelson Pereira dos Santos

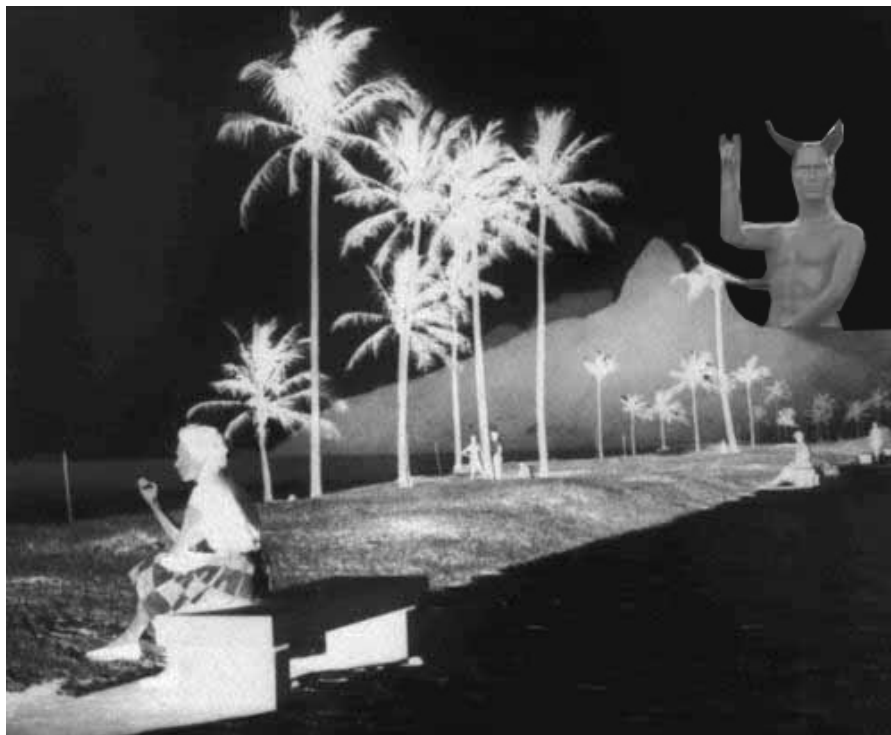
9 Crédito no início do filme diz: "Nelson Pereira dos Santos apresenta a Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em 'Rio 40 Graus'".

(roteiro e direção); 83 minutos; preto e branco; Grande Otelo; Paulo Goulart; ano: 1955. 2 – **local**. Rio de Janeiro, Brasil; Zona Norte: conglomerado de bairros que se localizam na porção norte da cidade do Rio de Janeiro.

(...)

Nos inventamos esse desafio, assumido como promessa de um dizer, que agora paira no ar como uma espada de Dâmocles: tomar o cinema como potência discursiva nas disputas do poder de poder dizer. A condição suposta a isso se realizar é a do cinema operar como potencializador de um duplo e imbricado experienciar: o experienciar diegético (da narrativa, dos personagens em suas tramas e ambientações); e o experienciar do experienciar diegético (o jogo espectador / filme). Experienciar como devir afectar. Rastros de um quatorze de setembro de doismilequatorze e de outras tantas desdatas e desditas. Primeiro, durante e após Rio Zona Norte e, desde antes, Vidas Secas. Depois, como suplemento, sulcamentos Rio 40 Graus. Experienciar como agenciarnarrar.

(...)



10

10 Imagem: Fundo: <http://caixadajackie.blogspot.com.br/2012/08/rio-antigo.html> ; Capeta: [https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQHYSgDkIxZxT8h9A-blr-97RLY6KDef4zoQU7Qd\\_4IL1svKwP1mQ](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQHYSgDkIxZxT8h9A-blr-97RLY6KDef4zoQU7Qd_4IL1svKwP1mQ).

Montagem: Ronieri Gomes da Silva de Aguiar e Amanda Rosetti da Silveira.

## Referências

Na noite de ontem, já muito tempo após essa Obragem de Satanás ter-se feito movência em nós agenciadores, noite mescla virtual de Rio de Janeiro e Buenos Aires, noite fria, aquecida a vinho e afeto, depois de arreglos finais calorosamente discutidos emburacamos em tortuoso imbróglio: colocar ou não aqui ao final referências a inspirações de nossos dizeres não citadas ao longo da escritura. Minha posição era a de não colocar nada, não informar, por exemplo, que operamos todo o tempo roubando ideias de *Mil Platôs* e da *Lógica do Sentido*, obras de certos franceses descolados. Posição esta, acredito, que pode estar lhe parecendo, caro leitor, um completo absurdo fora do padrão e, talvez, um desrespeito a ti. Mas, deixando da lado a questão do padrão, que não comove a ninguém de nós, contrariamente à veemente musa do trio, pensava eu que se chegaste até este ponto da leitura, degustaste com prazer e curiosidade os provocadores silêncios com que permeamos todo o ruído de nosso palavrório. Silêncios, aliás, ardorosamente defendidos por nossa musa. Silêncios que, se funcionaram como imaginamos que poderiam funcionar, levaram-te a reflexões, ritornelos, buscas agoniadas na internet, leituras antes nunca imaginadas e, quem sabe, pura alegria pra nós, levaram-te a assistir aos três filmes nos quais nos embrenhamos e mesmo a outros correlatos ou desconexos. Nosso temporário portenho ponderava argumentos e lançou uma ideia potente, quase me seduzindo. Quem sabe, dizia ele já com certo sotaque de nuestros hermanos del sur, nos referimos indiretamente às obras roubadas indicando aqui outros rastros de rastros gpmc que também delas livremente se apropriaram. E ficou lembrando aventuras discursivas dessa tribo rastreira nomeadas *Manifestações ou Sete Atos e um Desatino*, *Corporeme Cidade*, e *remoinhos e cidades de leva-e-traz e dolores e*, :*Obragens de Satanás: e cidades e cidades invisíveis e cinema e Nelson Pereira dos Santos*, *Rastros do Sem-Nome que o Diga*, *Por uma Geografia Desalmada*; todas essas obras, menos uma ainda inédita, apresentadas em eventos acadêmicos e publicadas. Nossa esguia musa, neste ponto, defendeu como princípio ético o direito do leitor saber com precisão a origem dos fundamentos que nos orientaram. Recorda, dizendo não abrir mão de que constem como referências, as obras Batista, Maria Rossetti (org.) Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. Lessa, Carlos. O Rio de todos os Brasís. Rio de Janeiro: Record, 2001. e Cauquelin, Anne. Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2008. Acho sem graça, fora do espírito que ela mesma defendera e se-

guia defendendo para os rastros que escrituramos. De Buenos Aires, agora em voz sonolenta de depois de horas de teleconferência, vem a promessa em tom de jogar a toalha de que no dia seguinte, hoje, mandaria a lista do que achasse essencial, para que usássemos como achássemos melhor. E eis que neste momento, já noite novamente, aporta em minha tela de computador mensagem com uma lista substancial demais para quem apenas supostamente desistira por cansaço ou por não ver muita importância na questão. Registro curioso que da lista portenha algumas obras parecem estar em outro universo em relação a estas :Obragens. Penso com leve, mas respeitoso sorriso nos lábios, que isso deve ser obragem de sataná. Olhem o que chegou e vejam se não concordam comigo:

Melville, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Uma história de Wall Street. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Foucault, Michel. Aula de 5 de Janeiro de 1983. In: *O governo de si e o governo dos outros*. Curso no Collège de France (1982-1983). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 3-41.

Fernández, Macedonio. *Cuadernos de todo y nada*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.

Nietzsche, F. [1873]: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. [varias ediciones]

Deleuze, Gilles. *A lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1974.

Buck-Morss, Susan. *Orígen de la dialéctica negativa*. Theodor Adorno, Walter Benjamin, y el Instituto de Frankfurt. Siglo Veintiuno Editores, 1981.

GPMC. *Manifestações ou Sete Atos e um Desatino*. Várias edições, 2013/2014.

Borges, Jorge Luís. Historia de la eternidad. In: *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Não sei o que fazer. Nada abalou minha posição, mas sou sensível a meus parceiros agenciadores. Tenho uma ideia talvez não muito prática, mas sem dúvida salutar e politicamente correta, de deixar ao leitor a decisão. Não colocaríamos aqui nenhum esclarecimento, seja de que forma for, sobre autores ou obras que inspiraram o trabalho. Mas sob o título de Bibliografia Geocinética informaríamos um link através do qual o leitor que assim o decidisse poderia acessar a todas as re-



ferências em norma ABNT. Amanhã consultarei meus queridos companheiros desta aventura escriturária, tenho certeza de que gostarão dessa solução. Ou farei uma oferenda ao capeta e partirei.

{Y}

# 11

## A cidade 'as found', circa 1956

Francisco Ferreira

as ruas das grandes cidades, os nossos escritórios e quartos mobilados, as nossas estações ferroviárias e as fábricas pareciam aprisionar-nos irremediavelmente. Chegou o cinema e fez explodir este mundo de prisões (...), de forma que agora viajamos calma e aventurosamente por entre os seus destroços espalhados. (Benjamin, 1992, p. 104)

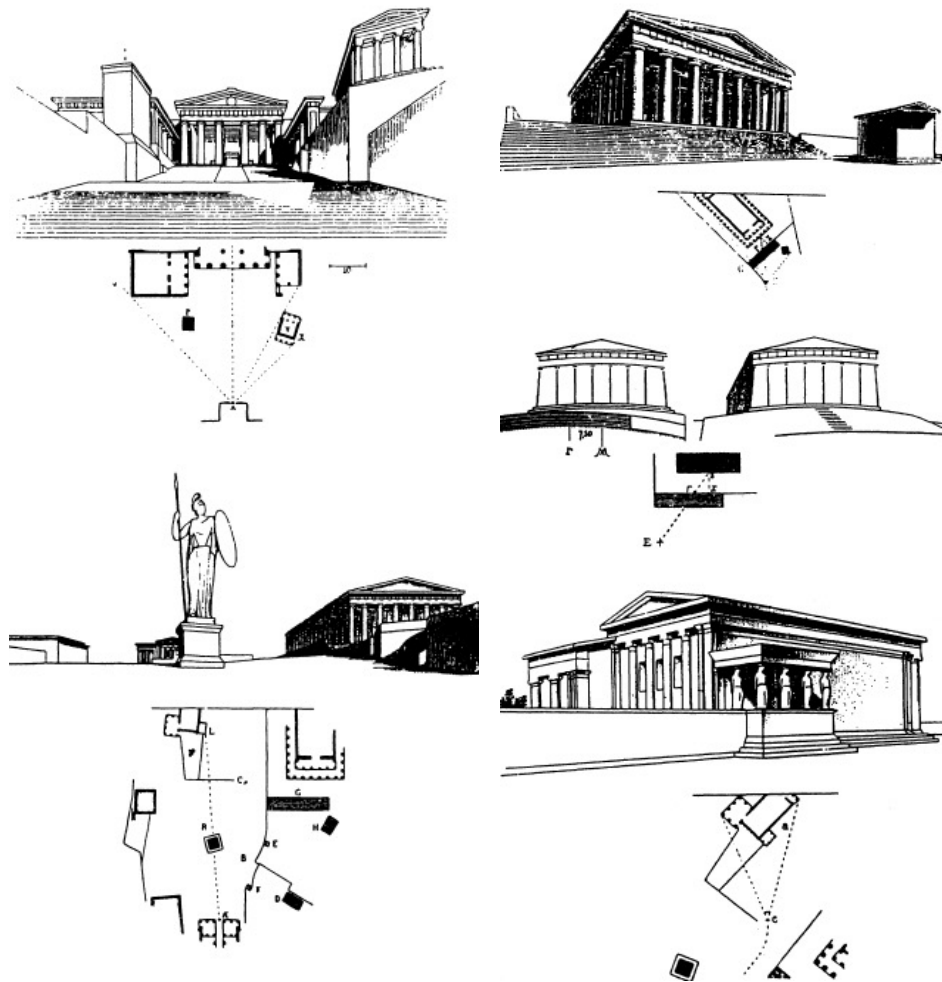
Entre a arquitectura e o cinema existe uma relação (quase) visceral; em ambos, ilusão e facto, imaginário e real, existente e invenção são elementos de semelhante valor estrutural, dependendo da hierarquia na sua articulação a melhor ou pior apreensão do seu contributo para a envolvente imagética e narrativa dos nossos quotidianos. Nessa relação interpõem-se ainda, não poucas vezes, outras manifestações artísticas - nomeadamente a pintura e a fotografia - que informam essa relação. Começaria por mencionar a este propósito o cineasta soviético Sergei Eisenstein que no seu texto *Montagem e Arquitectura*, escrito no final dos anos 30, refere que no início do século XX a pintura se encontraria no seu último estágio antes da transição para a cinematografia tornando as suas representações interiorizadas (Eisenstein deixa de fora desta sequência a fotografia, o que por si só dá

tema para reflexão). Esta interiorização, alega Eisenstein, implica um recuo perante a realidade, anulando aquilo que até aí a pintura teria feito, e que se traduz num “olhar direccionado à exterioridade da sua envolvente, uma expansão abrangente de horizontes” (Eisenstein, 1989, p.117). Complementarmente a esta ideia, Eisenstein refere ainda a incapacidade que a pintura sempre terá demonstrado na “representação total de um fenómeno na sua multidimensionalidade visual. Apenas a câmara de filmar, acrescenta, foi capaz de resolver esta questão, mas o seu indubitável antecessor nesta capacidade é - arquitectura”. E, conclui, foram os Gregos quem nos deixou “os mais perfeitos exemplos de desenho do plano, da alteração de plano e da duração do plano ou seja, a duração de uma impressão particular”. Nesse sentido, acrescenta Eisenstein, a Acrópole de Atenas ganhou o direito de ser considerada como “perfeito exemplo de um dos filmes mais antigos” (Eisenstein, 1989, p.117).

Na demonstração desta afirmação Eisenstein apoia-se no “storyboard perspéctico” - como lhe chama o crítico Yves Alain-Bois (Alain-Bois, 1989, p.115) - que o engenheiro e historiador de arquitectura do séc. XIX Auguste Choisy terá construído de forma a explicar a sua descoberta de que a aparente casualidade na organização dos edifícios da Acrópole de Atenas era, afinal, cuidadosamente construída, afirmando a partir daí que “é difícil de imaginar uma sequência montada para um conjunto arquitectónico mais subtilmente composta, plano a plano, que aquele que as nossas pernas criam ao caminhar por entre os edifícios da Acrópole” (Eisenstein, 1989, p.117). Este caminhar implica assim uma descoberta de planos criteriosamente preparados e justapostos de forma a construir, a partir do interior desse percurso tornado reconhecimento, a sequência que nos dará a percepção do todo da composição da acrópole, tornada filme.

Estamos naturalmente perante um *filme* clássico, cuidadosamente preparado e encenado para sugerir um efeito específico, cuidado, esteticamente equilibrado, embora solto da rigidez académica que as Beaux-Arts virão, muito mais tarde, a estabelecer, e contra as quais o arquitecto suíço Le Corbusier viria - antecipadamente - a utilizar a mesma fonte que Eisenstein. Aqui a descoberta não é, apesar de tudo, mais que confirmação do já previsto - e daí a emoção na descoberta da genialidade do processo.

Interessa-nos, pelo contrário, o processo fortuito da descoberta enquanto verdadeira construção de um todo em que as partes, ou melhor, os fragmentos, se afirmam autónomos.



*Histoire de l'Architecture*, Auguste Choisy (1899)

O período do pós-guerra em arquitetura, mas também no cinema, será um período em que a ideia de fragmento ganhará uma relevância crucial no modo de olhar e interpretar a realidade. Sintomaticamente, a ideia de montagem verá enfatizada a sua transversalidade metodológica. Os filmes e os factos arquitectónicos e artísticos que escolhemos para reflectir sobre esse processo - que coexistem na mesma década de 1950 e têm um momento coincidente no ano 1959 - nascem em países e até continentes distintos mas têm em comum, parece-nos, esta apetência conjunta pela contingência do olhar, pela justaposição do desenho - do desejo - ao concreto, pela valorização do que é particular, sem no entanto perder de vista - ou do imaginário - a produção de uma *imagem*<sup>1</sup> íntegra. É neste contexto que as palavras do casal de arquitectos britânicos Alison e Peter Smithson escritas no final dos anos 80 provocam uma ressonância transdisciplinar:

1 Utilizo a palavra imagem no sentido em que o crítico Reyner Banham a caracterizaria em 1955, no texto *The New Brutalism*, como "aquilo que sendo visto, perturba", ao invés da utilização decorrente da filosofia de São Tomás de Aquino, em que a imagem é "aquilo que sendo visto, agrada".

O "as found" onde a arte se situa no escolher, no manipular e no articular...

E o "found" onde a arte se situa no processo e no olhar observador (...)

Por isso o "as found" era uma nova forma de olhar o banal, um processo de abertura a como as "coisas" prosaicas podem injectar uma energia nova na nossa actividade inventiva. Um reconhecimento franco de como o era o mundo do pós-guerra. Numa sociedade que não tinha nada. Agarrava-se no que existia... Por outro lado isto impressionava fortemente (...) pelo modo como o novo conseguia injectar o tecido urbano existente de energia renovada<sup>2</sup> (Smithsons, 1990).

Neste texto retrospectivo, intitulado "The 'As Found' and the 'Found'", o casal começa por referir como a estética "as found" surgiu de forma relativamente espontânea a partir do momento em que travaram conhecimento com o fotógrafo Nigel Henderson, identificando nas suas fotografias aquilo que descrevem como um "reconhecimento perceptivo da actualidade".

As fotografias a que os Smithsons se referem expõem de forma crua e aparentemente aleatória cenas de rua protagonizadas por um grupo de crianças, em Bethnel Green, no East End Londrino. A Nigel Henderson e aos Smithson, interessava, acima de tudo, a incorporação do quotidiano enquanto elemento essencial à construção de um olhar sobre a realidade urbana em que viviam e sobre a qual reflectiam. Tal olhar empurrava-os então para longe da sistematização funcionalista e da optimização estética que *a primeira era da máquina* - que tinha como figura de proa o já mencionado Le Corbusier - preconizava.

Encarada enquanto mecanismo articulado, a cidade moderna (re)desenhava-se aí a partir de um desejo exacerbado pelo novo, estabelecendo uma lógica de substituição; não por acaso, os projectos urbanos de Le Corbusier dos anos 20 em diante colocam os edifícios suspensos sobre um solo *natural*, entendido como superfície virgem sobre a qual o artifício arquitectónico se dispõe. A arquitectura passava a constituir-se assim como solo novo, e a cidade organiza-se

2 "The "as found" where the art is in picking up, turning over and putting with... And the "found" where the art is in the process and the watchful eye... (...) Thus the "as found" was a new way of seeing of the ordinary, an openness as to how prosaic "things" could re-energise our inventive activity. A confronting recognition of what the postwar world was like. In a society that had nothing. You reached for what there was.... In turn this impressed forcibly (...) how the new could re-energise the existing fabric."

a partir daí, límpida, vertical, geometricamente assertiva, funcionalmente clara... e sem ruas. O olhar dos Smithsons e dos seus companheiros do informal Independent Group - que reunia arquitectos, artistas plásticos, sociólogos, músicos, etc. - virá colocar fortemente em causa este imaginário, reclamando um retorno ao que existe como método propositivo, especialmente à ideia de rua enquanto *lugar* privilegiado para o que apelidam de “associações humanas”.

Em 1953, no *CIAM VIII*, em Aix-En-Provence, os Smithsons apresentarão o seu projecto para a reconversão de Golden Lane - uma área de Londres fortemente destruída pelos bombardeamentos alemães na II Guerra Mundial - acompanhado por uma grelha que, uma vez mais, como um storyboard urbano e arquitectónico onde incluem as fotografias de Bethnel Green de Henderson -, enuncia a emergência de uma verdadeira nova narrativa.



*Chisenhale Road, Bethnel Green, Nigel Henderson (1951)*

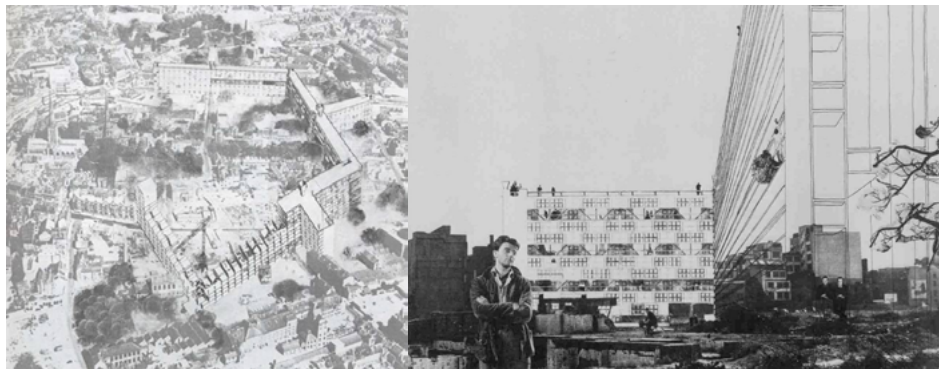


*CIAM Grid, CIAM IX, Aix-en-Provence, Alison & Peter Smithson (1953)*

De modo complementar a esta nova postura disciplinar - ou melhor, em sintonia com essa postura -, estes arquitectos, entretanto associados numa parceria mais organizada com Nigel Henderson e com o escultor Eduardo Paolozzi, viriam a apresentar no mesmo ano uma exposição no ICA - Institute of Contemporary Art de Londres - intitulada *Parallel of Life and Art*, que de alguma forma concentrava, já não só um processo de reflexão e descoberta, mas acima de tudo construía uma *imagem* - ela própria construída por cerca de 122 imagens - poderosa e desconcertante daquilo que consideravam ser as

questões predominantes para uma abordagem crítica e operativa do presente.

*Parallel of Life and Art* desafiava de forma clara a construção de qualquer hierarquia ou sequência apostando numa lógica de sobreposição de imagens que, quer pela sua colocação no espaço quer pelos conteúdos que exibia - raios-x, vistas microscópicas de tumores, paisagens naturais ou elementos de criação artificial, objectos de arte, imagens banais do quotidiano, etc. - se articulavam de forma artificializada; de facto, a exposição era integralmente composta por imagens fotográficas, todas com uma textura semelhante, utilizando de forma consciente o artifício da fotografia para enfatizar relações de carácter estrutural que sobressaíam da analogia morfológica criada.



*Golden Lane Housing Competition*, Alison & Peter Smithson (1952)



*Parallel of Life and Art*, Alison & Peter Smithson,  
Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi (1953)

A aparente casualidade na disposição de uma tão grande variedade de conteúdos e formatos criava assim um ambiente que, longe de ser totalizador, expressava a pluralidade física da realidade. A diferença de escalas entre as imagens expostas representava essa realidade enquanto *campo expandido* tornado evidente a partir da utilização da lente fotográfica, particularmente na sua capacidade em especificar ou tornar abrangente o objecto que procura representar. A estética desarrumada, *suja*, de aparente casualidade da exposição recebeu duras críticas, não só daqueles que eram os protagonistas contemporâneos do *establishment*, mas também dos que, ainda em tempo

de formação académica tinham dificuldade em entender e incorporar esta nova sensibilidade que de forma tão brusca lhes era apresentada; de facto, a reacção dos estudantes daquela que era - e ainda é - a escola de arquitectura de referência em Londres - a *Architectural Association* - descobria em *Parallel of Life and Art* não só um “desrespeito deliberado pelos conceitos tradicionais como um culto pelo feio” que colocaria em causa a “espiritualidade do Homem” (Banham, 1955, p. 356). Para Denise Scott Brown<sup>3</sup>, no entanto, esta “sensibilidade colagista sugeria uma expressão artística directa para a pluralidade da cidade e para as conexões dos elementos díspares que a integram” (Scott Brown, 1990, p. 205). *Parallel of Life and Art* propõe, de facto, uma espécie de *flânerie* imagética que convidava a um constante reconstruir da própria convicção da percepção, transpondo assim para o plano da experiência espacial aquilo que antes seria mais propriamente da experiência puramente intelectual. A interferência que o teor, o formato e a colocação das *peças* expostas exercem no espaço e na sua experiência provocam assim uma necessidade de permanente interacção, transformando o espaço expositivo em si mesmo numa alusão - certamente exacerbada - à realidade do espaço físico enquanto universo de múltiplas e complementares especificidades, escalas e tempos. Acima de tudo, *Parallel of Life and Art* coloca-nos numa situação de submersão perante essa realidade física, desmontando assim, em definitivo, qualquer pretensão idealista ou demiúrgica de retorno a uma estética *ideal* ou *standard*, e trazendo para primeiro plano aquilo que Denise Scott Brown apelida de “envolvente imediata”. Recuperando as palavras de Alison & Peter Smithson, torna-se claro o reflexo da “envolvente imediata” de Denise Scott Brown no termo “as found”, tomado então como “nova forma de olhar o banal, um processo de abertura a como as coisas prosaicas podem injectar uma energia nova na nossa actividade inventiva”. Interessa aqui, sobretudo, a ideia do prosaico, termo intimamente ligado ao teor das imagens fotográficas de Nigel Henderson, o que sugere uma articulação com o que Siegfried Kracauer apelida de “fortuito”. Escreve Kracauer na parte final do capítulo introdutório do seu livro *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, paradigmaticamente intitulado *Photography* - que “através do interesse numa realidade sem encenação, a fotografia tende a enfatizar o fortuito. Os acontecimentos aleatórios são o que alimenta a fotografia instantânea”. E escreve ainda: “Os sonhos nutridos pelas grandes cidades materializaram-se então em registos pictóricos de encontros ocasionais, estranhas sobreposições e fabulosas coincidências” (Kracauer, 1997, p. 19).

3 Denise Scott Brown juntamente com o seu parceiro profissional Robert Venturi virá, a partir do final dos anos 60, a ser uma referência na forma como olha para o espaço urbano enquanto universo pop, repleto de símbolos e alusões, e que na altura integrava também a *Architectural Association* enquanto estudante.





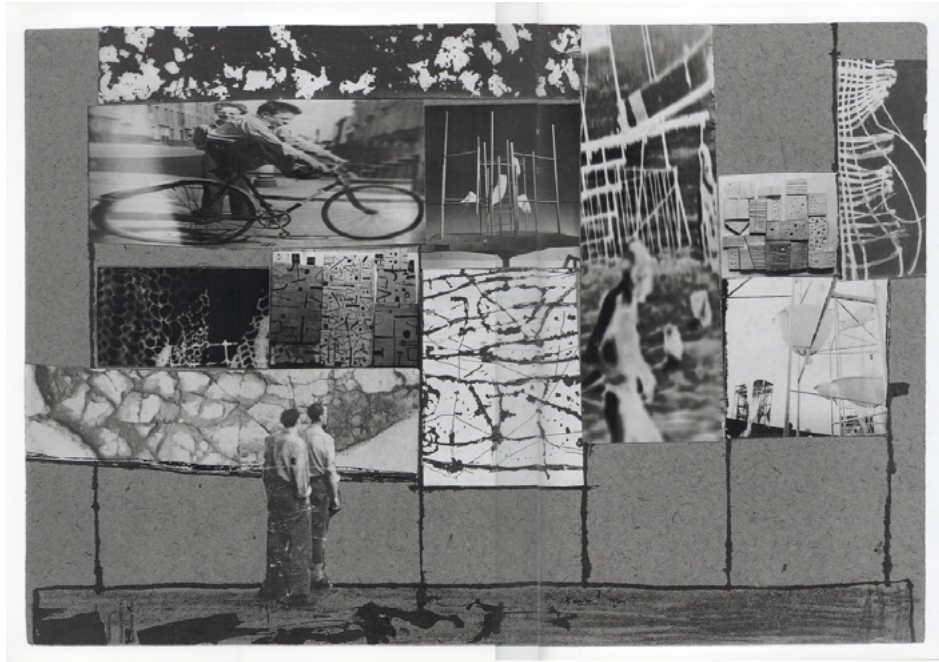
Street scenes in Italy, Nigel Henderson (1951)

Para Kracauer, a fotografia tem assim uma afinidade intrínseca com o registo ocasional da “envolvente imediata” o que lhe confere, então, uma qualidade “as found”. Mas Kracauer acrescenta ainda uma qualidade superlativa à imagem fotográfica que decorre da anterior e estabelece uma maior afinidade com *Parallel of Life and Art*; para Kracauer, o ênfase no fortuito provoca a representação de fragmentos, ao invés de totalidades. De forma análoga, no texto de preparação e apresentação do projecto da exposição *Parallel of Life and Art* aos responsáveis do ICA, Alison & Peter Smithson estabelecem os pressupostos da iniciativa, contrapondo aos princípios da teoria arquitectónica e urbana do período heróico do modernismo outros que acreditam determinar a actuação da nova vaga de arquitectos e artistas; escrevem os Smithsons que,

nos anos 20, uma obra de arte ou uma peça de arquitectura era uma composição finita de elementos simples: elementos que não assumiam uma identidade separada mas existiam apenas em função da sua relação com o todo. O problema dos anos 50 é o de manter a clareza e a finitude do todo mas atribuir às partes a sua própria disciplina e complexidade internas (Smithsons, 1990, p. 129).

Em Julho de 1959, era publicada no número 97 da revista *Cahiers du Cinéma*, uma conversa resultante de uma mesa redonda que se debruçava sobre o filme *Hiroshima, Mon Amour* (1959) de Alain Resnais, acabado de estrear. Participaram nessa conversa, entre outros, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard... em determinado mo-

mento Rivette afirma: “A grande obsessão de Resnais, se podemos empregar esta palavra, é o sentimento de fragmentação da unidade primeira: o mundo quebrou-se, fragmentou-se numa série de pedaços minúsculos, trata-se de reconstituir o puzzle”. E remata: “Sim, a montagem, para Eisenstein como para Resnais, consiste em reencontrar a unidade a partir da fragmentação, mas sem esconder a fragmentação, pelo contrário, acentuando-a, acentuando a independência do plano” (*Hiroshima, Notre Amour*, 1999, p. 385). Os Smithsons não o disseram melhor.



*Study for Parallel of Life and Art*, Nigel Henderson (1953)

Na articulação das fotografias de Bethnel Green de Nigel Henderson - que sugerem de facto uma apropriação da rua urbana enquanto *palco realista* para a captação das encenações fragmentadas do quotidiano enquanto representação e construção crítica com a *montagem* a-sequencial de *Parallel of Life and Art*, encontra-se de forma implícita e operativa, um processo de actuação análogo aquele que podemos encontrar em experiências do cinema suas contemporâneas, também elas entendidas simultaneamente enquanto modo de transformação dos propósitos do olhar crítico e de refundação disciplinar. *Shadows* (1959), de John Cassavetes, e *A Bout de Souffle* (1959), de Jean-Luc Godard, sugerem-nos neste âmbito, uma leitura cruzada que incorpora grande parte dos pressupostos descritos anteriormente, agora relocados numa lógica disciplinar e cultural complementares.

Se para Godard o cinema é, desde logo, uma disciplina e, inclusivé, uma acção política, para Cassavetes, filmar começa por ser a representação de uma exposição crua de sentimentos, realidades, aconte-

cimentos. Se Godard parte para o cinema de forma apaixonadamente cerebral, Cassavetes é pura adrenalina emocional. E no entanto, quer nos processos, quer na estética, quer nos conteúdos, *Shadows* e *A Bout de Souffle* aproximam-se em mais momentos que aqueles em que se distanciam; desde logo na forma como os seus protagonistas ocupam o espaço urbano, de forma descomplexada e interior. O à vontade de Michel Poicard nas ruas de Paris - enquanto é procurado pela morte de um agente da polícia - rivaliza com a pacatez boémia de Benny na *midtown* novaiorquina, enquanto ignora qualquer propósito de vida.



*Shadows*, John Cassavetes (1959)/*A Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard (1959)

Em ambos os filmes há um enraizamento claro no espaço e cultura urbanos, particularmente na exploração da rua, em todas as suas componentes. De acordo com Krakauer,

a afinidade do filme para com a contingência aleatória é demonstrada de modo mais evidente na sua inabalável susceptibilidade com a 'rua' - um termo que incorpora não só a rua, especificamente a rua urbana, em sentido literal, mas as suas várias extensões, como as estações de caminho de ferro, os espaços de dança e reunião públicas, os bares, os lobbies de hotéis, os aeroportos, etc... (Krakauer, 1997, p. 62)

E assim, podemos nomear os variados bares que percorrem *Shadows* - e que são também início e fim do filme - a sala de ensaios de dança onde Benny encontra o seu irmão Hugh para lhe pedir dinheiro, o pátio do *MoMa*, que Benny, Tom e Dennis atravessam de forma algo jocosa e que Cassavetes filma em confronto com a linha de edifícios que delimitam a rua imediatamente adjacente radicalizando assim a exte-

rioridade daquele espaço, o terminal de autocarros de *Port Authority* onde Leila se despede do seu irmão Hugh, de partida para um trabalho em Chicago; ou a rua 42 e *Times Square*, que após essa despedida Leila percorre à noite, observando as luzes que definem a cidade e os cartazes do filme *Et Dieu Créa la Femme*, de Roger Vadim, de 1956, com especial destaque para a figura de Brigitte Bardot, espécie de modelo ou referência muda para Leila; em *A Bout de Souffle*, é Michel Poicard que se confronta, no lobby de um cinema nos *Champs Elysées* com a sua referência cinematográfica - aqui claramente assumida - Humphrey Bogart, nos cartazes do filme *The Harder They Fall* de Mark Robson, também de 1956.

Se Godard, como sabemos, olhava para a América e a sua produção cinematográfica de série B, Cassavetes devolve o olhar à Europa e a França por via desse *raio de luz* - como chamou Jean-Michel Frodon a *Et Dieu Créa la Femme* - americanizado e libertário. Sabemos da afinidade de Cassavetes para com o Neo-realismo italiano, e embora nem Godard nem a *Nouvelle Vague* estivessem já definitivamente divulgados nos Estados Unidos na altura em que trabalhava em *Shadows*, nos anos 70 Cassavetes associará uns e outros ao nomear as suas influências.

De novo em *A Bout de Souffle*, Patricia ocupa o interior do restaurante onde se encontra com o seu editor numa relação indiscreta com o exterior urbano; ao invés, noutro momento, entre os minutos 27 e 50 - o que confere à cena uma posição de certa centralidade no conjunto do filme - a jovem americana convive com Michel numa intimidade discreta no seu quarto apertado mas sempre exposto à luz e sons da cidade - que reflecte a sua imagem nos vidros da janela entretanto aberta - que se misturam ora com a banda sonora de Martial Solal, ora com a música de Chopin que Patricia coloca no gira-discos, criando-se assim uma desejada ambiguidade entre o processo de elaboração do filme e aquilo que, efectivamente, é filmado.

Em ambos os filmes, a cidade acaba por não envolver verdadeiramente os personagens mas, ao invés aparece entrecortada por eles - pela sua dinâmica narrativa e pelo seu movimento efectivo. De outro modo, enquanto figura, a cidade aparece também, quase sempre, de forma recortada e recomposta, ora pelo movimento da câmara, que simultaneamente se aproxima e distancia com idêntico desígnio, ora pelo artifício da montagem, que de forma subliminar à vez nos situa ou desloca; nestas considerações ressoam também as palavras de Walter Benjamin quando escreve que o cinema, "através de grandes planos, do realce em pormenores escondidos em aspectos que nos

são familiares, da exploração de ambientes banais com uma direcção genial da objectiva (...) consegue assegurar-nos um campo de acção imenso e insuspeitado” (Benjamin, 1992, pp. 103-104).

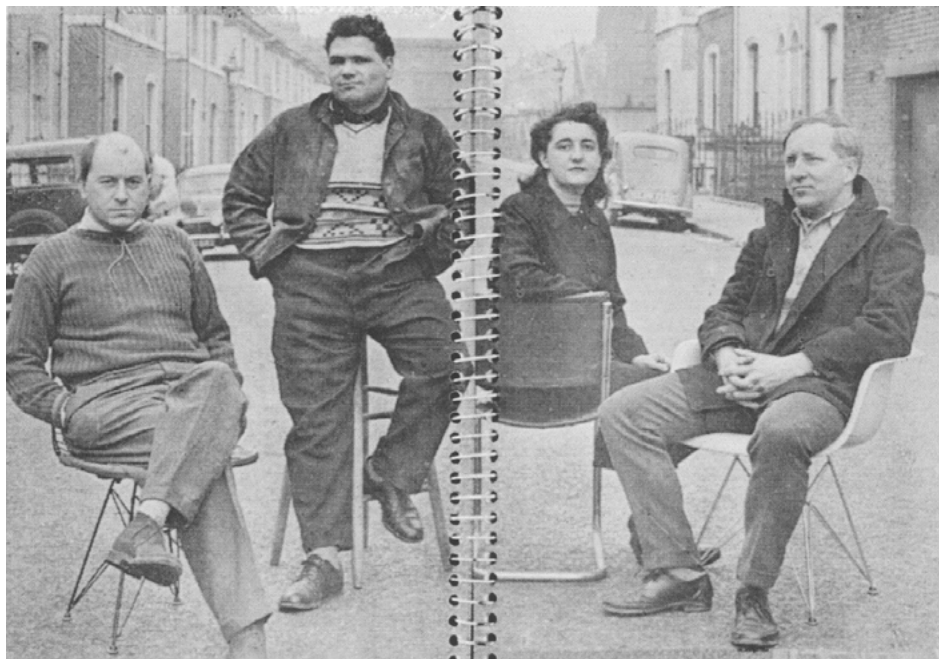
*Shadows* terá começado, de acordo com as palavras de Cassavetes, “como um sonho num loft em Nova Iorque no dia 13 de Janeiro de 1957”. O loft a que Cassavetes se refere é o espaço que cerca de um ano antes tinha arrendado, juntamente com o seu amigo Burt Lane - que viria a ser pai da actriz Diane Lane -, no Variety Arts Building, nº 225, situado na rua 46. Aí organizaram o Cassavetes-Lane Drama Workshop, que surge, nas palavras de Ray Carney como uma alternativa consciente ao já famoso Actor's Studio de Lee Strasberg (Carney, 2001, p. 51). Nesse dia de Janeiro de 1957, Cassavetes reúne um grupo restrito de estudantes e improvisa uma cena em torno de uma rapariga negra que devido à tez clara da sua pele, passava por branca. Da cena nasceria um filme teoricamente estruturado em torno do improvisado - embora, na realidade tudo tivesse acabado por ser planeado e escrito - e onde os personagens, como a cidade em que habitam, nos são apresentados de forma pseudo-documental - ressalve-se o facto de cada personagem utilizar o nome próprio do actor que o representa - Leila é Leila Goldoni, Benny é Ben Carruthers, Hugh é Hugh Hurd, Tom é Tom Reese, Dennis é Dennis Sallas... *A Bout de Souffle* começa com uma ideia de Truffaut, que Godard agarra e transforma, corporeizando-a em torno de estereótipos culturais tornados, paradoxalmente, irresistivelmente atraentes e autênticos. Ambos os filmes são absolutamente urbanos, na estrutura, na forma, na narrativa. Como as cidades contemporâneas, são filmes sem porta de entrada evidente, onde nos perdemos irremediavelmente, e sem arrependimento ou temor. As cidades destes filmes - Nova Iorque e Paris - são cidades que habitam o nosso imaginário cultural e referencial, e no entanto, mais do que essas cidades específicas, a conjugação das suas representações transforma-as em cidade única, infinita, sempre variada e sem limite. Por isso, o desejo de Poicard em partir para Roma também nunca se concretiza... de alguma forma para ele, Paris já é Roma, como antes era Marselha. Por isso também as viagens de Hugh para Chicago ou Filadélfia, em *Shadows* terminam sempre em Nova Iorque, que afinal já as contém. A aparição de Godard e Cassavetes em cada um dos seus filmes revela, finalmente e de forma antagónica, a relação umbilical de cada um com a construção da narrativa, e por conseguinte da realidade que essa narrativa define... em *Shadows*, à noite, em Times Square, Cassavetes protege a sua personagem, Leila, da abordagem agressiva de um homem; em *A Bout de Souffle*, Godard reconhece o criminoso Poicard e aponta o seu caminho à polícia. A derradeira denúncia virá, ainda assim, de Patricia, tornada femme fatale à luz do dia. A morte de Poicard, atingido pelas costas quando em fuga numa rua anónima de Paris, revela-se, no final de *A Bout de*

*Souffle*, tão natural como a diluição de Benny na noite de Nova Iorque, que conclui *Shadows*



*Shadows*, John Cassavetes (1959)/*A Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard (1959)

Em 1959, os arquitectos Alison e Peter Smithson, juntamente com os seus parceiros do mítico Team 10 declaravam, em Otterlo, a morte dos CIAM, e aí reforçavam o retorno ao real enquanto acção social e disciplinar. De forma idêntica aos criadores e protagonistas de *Shadows* e *A Bout de Souffle*, os Smithsons ocupavam finalmente a rua com a naturalidade de quem, na verdade, habita o espaço que sempre conheceu.



*Group 6, This s Tomorrow Exhibition Catalogue* (1956)

## **Bibliografia**

Banham, R (1955). The New Brutalism. *The Architectural Review*, Dezembro, 354-361

Benjamin, W. (1992). A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. *Sobre Arte, Técnica Linguagem e Política*. Trans. Maria Luiz Moita. Relógio D'Água: Lisboa, 71-113

Carney, R. (2001). *Cassavetes on Cassavetes*. New York: Faber and Faber Limited

Eisenstein, S.; Alain-Bois, Y., Montage and Architecture, *Assemblage*, 10, 110-131

Krakauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New Jersey: Princeton University Press (original publicado em 1960)

Scott-Brown, D. (1990). Learning from Brutalism. *The Independent Group and the Aesthetics of Plenty*. Ed. David Robbins. 203-206

Smithson, A. & Smithson, P., Documents '53 (1990). *The Independent Group and the Aesthetics of Plenty*. Ed. David Robbins. The MIT Press: Cambridge and London, 129 (original de 1953)

Smithson, A. & Smithson, P. (1990). The 'As Found' and 'The Found'. *The Independent Group and the Aesthetics of Plenty*. Ed. David Robbins. The MIT Press: Cambridge and London, 201-202 (original de 1980's)

Godard, J-L.; Rivette, J.; Rohmer, E., Oliveira, L. M. (org.) (1999), *Hiroshima Notre Amour, Nouvelle Vague*, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema: Lisboa, 379-402

## **Filmografia**

Cassavetes, J. (1959), *Shadows*, EUA

Godard, J-L. (1959), *A Bout de Souffle*, França





# 12

## De Teresina a *Teresina S.A.*: tele, género, casa y barrio

Rosa Cerarols y Antonio Luna

*La risa es como los limpiaparabrisas,  
nos permite avanzar, aunque no detenga la lluvia.*

Gérard Jugnot

### **Con buen humor**

El sentido del humor como condición vital es imprescindible para lidiar con lo cotidiano. Horacio, ya en la antigüedad, dijo que la principal virtud del humor es su lógica sutil, inherente -o no- de quien la interprete. El sentido del humor también es el término medio entre la frivolidad, para la que casi nada tiene sentido, y la seriedad, para la que todo lo tiene. Y el humor, en su justa medida, revela la frivolidad de lo serio y la seriedad de lo frívolo. Entendamos, pues, el humor como una herramienta crítica de gran eficacia, y el buen humor, la actitud requerida para descifrar tanto lo que nos rodea como lo que visionamos en pantalla.

Las páginas que siguen<sup>1</sup> abren un intervalo que parte del humor en la televisión y vacila hacia lo fenomenológico para hablar de lo cotidiano. Retrocedamos, con buen humor, al año olímpico barcelonés para reírnos reinterpretando *Teresina S.A.*, una de las primeras comedias de situación de la televisión autonómica catalana que ha trascendido superlativamente en nuestro imaginario popular. Las claves analíticas de la lógica sutil pasan por visionarla con ojos feministas, a su escala geográfica y atendiendo tanto a sus atribuciones sociales como culturales. De hecho, la geografía es un saber aferrado a la visualidad, que en su acepción más cultural se imbrica con lo popular y a la espacialidad del día a día. Por otro lado, el enfoque feminista nos permite adentrarnos indiscriminadamente en las entrañas de la reproducción social y productiva representadas en los artefactos culturales, los cuales deben ser analizados desde la perspectiva de género (Gauntlett, 2008; Glendhill, 1997; Jones, 2003; Probram, 1988).

Además, la significación de lo popular debe situarse en el debate de las condiciones generales del desarrollo socioeconómico y en el marco también de la transformación de la cultura urbana (Ecosteguy, 2001). Asimismo, debemos atender al rol del humor en la cultura, y en la ficción televisiva, puesto que permite poner en tensión cuestiones cotidianas enraizadas en las relaciones de poder entre lo social y lo espacial (Storey, 2006). Así, pese a lidiar con una herencia cultural sexista promovida por el costumbrismo ideológico del régimen y partiendo de unas pautas de socialización conservadoras y muy comedidas en lo referente a la creatividad, el impulso frenético de una sociedad en profunda transformación tuvo su acto reflejo al estimular una producción cultural alternativa que utilizó el humor no como solución final pero como vía escapatoria indicativa de la voluntad de cambio social y reformulación cultural<sup>2</sup>.

1 Este capítulo es fruto del proyecto de investigación *La invención de la ciudad: memoria, visualidad y transferencia cultural en la Barcelona contemporánea*, HAR2013-42987-P, Ministerio de Economía y Competividad, Gobierno de España. La discusión de los contenidos se ha elaborado en el marco del Grupo de Investigación de Calidad Consolidado: INVAC, 2014SGR91, Departamento de Economía y Conocimiento de la Generalitat de Catalunya.

2 Para otros ejemplos representativos, como el caso del cine de Almodóvar, véase Arnáiz, 1998 y Soliño Pazó, 2011.

## La vida (y la tele) es puro teatro

*El teatro es eso:*

*¡el arte de vernos a nosotros mismos, el arte de vernos  
viéndonos!*

Augusto Boal

En los años ochenta se liberaliza el mercado televisivo español a la vez que van apareciendo cadenas autonómicas con estrategias de producción audiovisual diferenciadas de las del ámbito estatal. Destacan, en este contexto, los nuevos formatos televisivos con propuestas más experimentales (Martínez, 2008), especialmente los de ficción. Para el caso catalán<sup>3</sup>, ya desde los primeros años de emisión de la televisión autonómica (TV3), predomina la producción de ficción propia<sup>4</sup> de series infantiles, dramáticas y humorísticas, además de la presencia en la parrilla televisiva de retransmisiones de obras de teatro en directo y en diferido, o teatro registrado en el plató. La vinculación de la ficción televisiva con el teatro no es casual. Se explica por la importancia que ha tenido la cultura del teatro amateur en Cataluña y su grado de profesionalización a partir de los años ochenta. De hecho, TV3 cuenta con una larga y extensa trayectoria de coproducción con diferentes compañías de teatro<sup>5</sup>, tales como El Tricicle<sup>6</sup>, Dagoll Dagom<sup>7</sup>, La Cubana o T de Teatre<sup>8</sup>.

Según el informe del Observatorio de la Producción Audiovisual (2008), entre 1991 y 1993 se produjeron la mayor cantidad de comedias de situación, supuestamente para contrarrestar el reparto de audiencias

3 En las décadas de los ochenta y noventa, la ficción televisiva junto con el género informativo protagonizaba la oferta televisiva. A partir de la década siguiente, a los informativos y a la ficción se le añaden los diferentes géneros asociados al deporte (Observatorio de la Producción Audiovisual, 2008).

4 En cuanto a la distinción entre géneros y formatos televisivos, atendiendo a las diferencias observadas por especialistas en comunicación, véase Carrasco, 2010; García de Castro, 2007; y Cuaderno del CAC, volumen 36, 2011.

5 A las compañías de teatro posteriormente se le suman productoras audiovisuales como *El Terrat* y *Kràmpac*.

6 El inicio de su participación en las series de humor se remonta a 1987 con *Tres estrelles*. También es significativa *Festes Populars* de 1992, una miniserie donde se representa en forma de gag las diferentes fiestas mayores de verano en Cataluña.

7 Destacan especialmente *Oh Europa* (1993) y *Oh España* (1996) de la compañía de teatro Dagoll Dagom, que relatan la historia de un grupo de catalanes que emprenden un viaje por Europa y por España respectivamente. Dejamos apuntado aquí la necesidad de revistar estas dos series en clave de creación y divulgación de imaginarios geográficos.

8 Ya en la década posterior, con la serie *Jet Lag*, que duró seis temporadas.

debido a la aparición de cadenas privadas. En relación a ellas, el informe concluye que en su mayoría tratan temáticas que se relacionan directamente con el ámbito profesional y familiar de los personajes además de desarrollarse en un período contemporáneo a su proyección y muy especialmente en el ámbito barcelonés. Esto quizá se deba a la necesidad de acercarse al mercado catalán, principalmente al de Barcelona, no solo por la lengua utilizada sino también por los contextos representados y la cotidianidad de las situaciones que contienen sus historias.

De este contexto de producción (y de consumo) surge la necesidad de análisis atendiendo a la complejidad de su lenguaje visual del que se pueden hacer múltiples lecturas, desde el humor efímero del *entertainment* a interpretaciones culturales más perspicaces (De Lopes, 2008). De hecho, “la materia prima de la producción televisiva es la narración y ésta se constituye con ideas, representaciones, referentes y contextos que aluden a ciertos espacios, tiempos, sujetos y sociedades” (Martínez 2008, p. 1). Es evidente que la televisión se ha convertido en una industria cultural propia (que no independiente) que produce y emite todo tipo de contenidos culturales, con gran capacidad de incidencia pero también de agencia. Desde la perspectiva de la recepción, la ficción audiovisual puede concebirse como una ventana a la “realidad” desde la cual el telespectador se asoma y observa su propio paisaje. Puede interpretarse como un espejo de la sociedad en el que se “representa” un reflejo de ella, un retrato de las geografías cotidianas de la gente.

En 1980 Vicky Plana y Jordi Milán, actores del teatro amateur de Sitges, fundan La Cubana<sup>9</sup>, una compañía de teatro con dos premisas fundacionales: inspirarse en la calle y en la gente para hacerla reír y que el público sea siempre el protagonista de sus espectáculos. En efecto, el elenco de la compañía, a través de personajes hiperbólicos e histriónicos, exageran lo cotidiano para conseguir situaciones tremendamente humorísticas. Aparte de sus premisas básicas, para La Cubana:

*el teatro es concebido como un “todo”, desde cómo pensarlo a cómo hacerlo. Sus integrantes, además de actuar, hacen de todo: coser, pintar, cargar, descargar, etc. Su trabajo se basa en la observación, recreando situaciones teatrales de la vida cotidiana, “dándoles la vuelta” y pre-*

9 Para conocer la historia, trayectoria y particularidades de la compañía consúltese su página web: [www.lacubana.es](http://www.lacubana.es)

sentándolas en clave de humor. En sus montajes se repiten siempre las mismas particularidades: el juego como expresión teatral, la sorpresa, la transgresión de espacios, y sobre todo, sus personajes<sup>10</sup>



1. Carátula de la edición en DVD de la sitcom *Teresina S.A* donde aparece la tele como elemento referencial de la serie, y dentro de ella, sus protagonistas.

La incursión de la compañía teatral en la producción de ficción de TV3 rompió el monopolio existente de Esteve Duran<sup>11</sup> (Baget, 2003). Previo a *Teresina S.A* realizaron una primera incursión lúdico-festiva prota-

10 <http://www.lacubana.es/esp/historia/principal.html>

11 Véase por ejemplo: *Vostè Jutja* (1985-87), *De professió A.P.I* (1988), *Tot un senyor* (1989), *Sóc com sóc* (1990) o *Quart Segona* (1991).

gonizando el espectáculo de nochevieja de 1990, *Per cap d'any*, TV3 *no fa res*<sup>12</sup>. Luego, durante dos temporadas realizaron una miniserie de ficción titulada *Els Grau* (1991-1992), una especie de audímetro casero donde una familia sentada frente a un televisor critican los programas televisivos en emisión<sup>13</sup>.

*Teresina S.A* es una comedia de situación teatralizada de 13 capítulos (de una media hora de duración) ideada por La Cubana y producida por TV3 en 1992 (véase Imagen 1). Se trata de una *sitcom* casera basada en la parodia y la sátira humorística de todo tipo de situaciones muy cercanas y familiares al público receptor al que va dirigido. Las protagonistas de la serie son tres hermanas del barrio de Gracia de Barcelona (véase Imagen 2) con una filosofía de vida genuina muy entrañable que recrea un universo social diverso pero cohesionado y arraigado al barrio. Pero al mismo tiempo, y muy significativamente, *Teresina S.A* es una empresa de economía sumergida en la que las tres hermanas protagonistas convierten su casa en un taller de “pedidos”. Se trata, al fin, de un producto televisivo de proximidad que debe concebirse como una oda o homenaje a la memoria intangible de lo local, femenino y cotidiano.



2. Fotogramas de la cortina inicial de los capítulos donde las protagonistas abren la puerta de su casa y muestran públicamente su intimidad cotidiana.

Los capítulos son autónomos pero responden a una estructura circular que emula el transcurso de un año donde cada capítulo lleva el nombre de una fiesta del calendario litúrgico católico y sus festividades asociadas. Empieza y termina con la Fiesta Mayor del barrio, y por orden cronológico de aparición, los capítulos tratan la Fiesta Mayor<sup>14</sup>

12 Puede verse parte del show en <https://www.youtube.com/watch?v=RxcubQUuBwU>

13 Este gag de la tele dentro la tele aparece de forma recurrente en la sitcom *Teresina S.A*, que se aprovecha para lanzar todo tipo de misivas fuera del argumento central de cada capítulo.

14 Fiesta Mayor: <https://www.youtube.com/watch?v=hakBF5qnD0M>

(en agosto), Todos los Santos<sup>15</sup>, Santos Inocentes<sup>16</sup>, Navidad<sup>17</sup>, Carnaval<sup>18</sup>, Semana Santa<sup>19</sup>, Pascua<sup>20</sup>, las Fallas<sup>21</sup> (San José), Sant Jordi<sup>22</sup> (23 de abril), Comuniones de mayo<sup>23</sup>, San Fermín<sup>24</sup> (7 de julio), Turismo<sup>25</sup> (vacaciones de verano) y otra vez la Fiesta Mayor<sup>26</sup> de Gracia.

En consonancia con las festividades, cada capítulo contiene una trifulca dramática que siempre se resuelve de forma cómica y donde el protagonismo recae en la propia vecindad. En el primer capítulo se trata del rifirrafe alrededor de la preparación de la zarzuela popular que se representa en la calle durante las fiestas del barrio. En el segundo el conflicto vecinal aparece a raíz de un supuesto escape de gas en la escalera. En Santos Inocentes la trama trata de la organización de la comunidad de vecinos y de la elección de la futura presidenta. En Navidad el show lo protagoniza el escándalo de que hay un supuesto Papa Noel exhibicionista en el vecindario. En el episodio de Carnaval hay el doble juego de disfraces con los preparativos de la boda de una vecina. Para Semana Santa, una virgen y la presencia de su estrafalaria cuidadora en casa de las Teresinas. Por Pascua, la tramoya de la ficción familiar de la pareja de homosexuales de la escalera debido a la visita de unos familiares de Andalucía, que supuestamente desconocen la sexualidad de Pepe y Rafa. En Fallas las protagonistas del jaleo son la familia valenciana del bloque con los conflictos intergeneracionales entre la tradición y la modernidad de la tía y la sobrina. El capítulo de Sant Jordi gira alrededor del amor y de un estrambótico malentendido en una agencia matrimonial. En mayo, el altercado aparece por una confusión del cartero que hace descubrir a las protagonistas las disfunciones sexuales de la pareja de una vecina que siempre presume de tener un marido muy buen amante. El verano se presenta calentito con el negocio clandestino de los nuevos vecinos travestis y la celebración del santo de una de las hermanas (véase Imagen 3). Luego, las reformas del piso y las

- 15 Todos los Santos: <https://www.youtube.com/watch?v=8vkJwTigNRE>  
 16 Santos Inocentes: <https://www.youtube.com/watch?v=xuxISLk1So>  
 17 Navidad: <https://www.youtube.com/watch?v=fhzhJgxp6ZQ>  
 18 Carnaval: <https://www.youtube.com/watch?v=IB-mjqbDW5U>  
 19 Semana Santa: <https://www.youtube.com/watch?v=o6FYTIq6rBI>  
 20 Pascua: <https://www.youtube.com/watch?v=XUlyOuWNAho>  
 21 Fallas: <https://www.youtube.com/watch?v=FOP1V9D-vLY>  
 22 Sant Jordi: <https://www.youtube.com/watch?v=wLzqqCdvLtg>  
 23 Comuniones de Mayo: <https://www.youtube.com/watch?v=ZYAwYNtZ7HM>  
 24 San Fermín: <https://www.youtube.com/watch?v=W6cSWgcKUFw>  
 25 Turismo: [https://www.youtube.com/watch?v=3nu2n\\_vO6GE](https://www.youtube.com/watch?v=3nu2n_vO6GE)  
 26 Fiesta Mayor otra vez: <https://www.youtube.com/watch?v=whvJB6dH9ZA>

andanzas del pintor ligón. Finalmente, el último capítulo, es el cierre festivo con la preparación de los decorados de la calle Verdi y la cena popular con la participación de la actriz y cantante Núria Feliu.

Hoy en día la sitcom *Teresina S.A* es un clásico del género y un referente intergeneracional en su contexto de producción y difusión. Forma parte de nuestros referentes televisivos y de nuestra memoria colectiva, envejece con elegancia y sin perder ingenio ni frescura<sup>27</sup>. Muestra de ello es que la gente todavía tararea la canción o imita sus sketches, hay politono para móviles, salió a la venta un recopilatorio con extras en DVD, se han hecho programas de radio y televisión especiales con la colaboración de la compañía de teatro<sup>28</sup>, se utiliza “Teresina” para adjetivar, hay cortes y recortes de la serie y todos los capítulos colgados en Internet. No hay duda de que el *mundo Teresinero* ha entrado en nuestros imaginarios, es un hecho. Sin embargo, lo que ha arraigado es lo pintoresco de la puesta en escena y se ha dejado atrás los mensajes disidentes intrincados en la lógica sutil que transmite su humor teatralizado.



3. Una de las constantes de la serie es que en cada capítulo hay un elemento que procede del exterior que desestabiliza humorísticamente la normalidad del día a día. En esta ocasión, las vecinas del rellano mandan un boy a casa de las Teresinas justo cuando la vecindad está allí festejando el santo de una de ellas.

27 En cuanto a los pases, en su primera proyección el éxito fue relativo debido a su tono exagerado pero luego se convirtió en algo realmente popular donde gran parte de la comunidad catalana se ha sentido de algún modo reflejada.

28 Programa de radio <http://www.rac1.org/elmon/blog/entrevista-09-10-13/> y en *La Meva*, 30 anys de TV3 <https://www.youtube.com/watch?v=pltkEitYv0I>



**Ser TERESINA***Ser o no ser, ésa es la cuestión*

William Shakespeare

Néstor García Canclini, situándonos en plena era de la información<sup>29</sup>, considera que “la identidad también es una coproducción... que se realiza en condiciones desiguales entre los variados actores y poderes que intervienen en ella. La identidad es teatro y es política, es actuación y es acción (García Canclini 1995, p.114). Años antes, las primeras aportaciones feministas que lidian con el espacio y la identidad ya proponían analizar los hogares, los espacios privados y los ámbitos más íntimos para aprender cómo las mujeres crean sus paisajes y expresan así un sentido personal de lugar e identidad (Loyd,1975). Desde el enfoque cultural-humanístico, la fenomenología comparte con los análisis feministas un mismo compromiso para afianzar la teoría en la experiencia vivida y para revelar la manera en que el mundo es producido por los actos constitutivos de la experiencia subjetiva (Monk y Hanson, 1989). Con lo cual, el consentimiento colectivo tácito de representar, producir y sustentar la ficción cultural de la división de género diferente y polarizada queda oscurecido por la credibilidad otorgada a su propia producción, o coproducción.

A la idea de “identidad como coproducción” de Canclini, Butler añade que “los actos que constituyen el género<sup>30</sup> ofrecen similitudes con actos performativos en el contexto teatral. La tarea, entonces, es la de examinar de qué manera actos corporales específicos construyen el género, y qué posibilidades hay de transformación cultural del género por medio de tales actos” (Butler 1998, p. 299). Tarea que seguidamente nos disponemos a realizar en relación al “ser Teresina”, una tríada simbólica de la identidad femenina plural.

Teresina es el diminutivo de Teresa, pero adquiere la significación de un universo femenino particular, de un modo de ser, ver y actuar. No se trata simplemente de una tipología de señora, de una especie de “Maruja” a la catalana; “ser Teresina” es un concepto de vida y se convierte

29 En referencia aquí a la trilogía de la *Era de la información* de Manuel Castells.

30 “Tanto para De Beauvoir como para Merleau-Ponty, el cuerpo se entiende como el proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas, un proceso complejo de apropiación que toda teoría fenomenológica de la encarnación debe describir. Ahora bien: para describir el cuerpo generizado, una teoría fenomenológica de la constitución precisa de la ampliación de los enfoques convencionales sobre los actos, que signifique al mismo tiempo tanto lo que constituye el significado cuanto cómo se representa y actúa este significado” (Butler 1998, p.298).

en una filosofía vital, que a pesar de ser un modelo claramente femenino no excluye a los hombres, puesto que ellos también son Teresinas (véase Imagen 4). A lo largo de la serie queda bien reflejado el carácter simbólico de lo que implica ser Teresina. Es un referente plural que se sustenta en la broma axiomática de que las tres hermanas protagonistas llevan el mismo nombre a pesar de tener santidades diferentes: la mayor Teresa de Portugal, la segunda María Teresa de Lisieux y la pequeña Teresita del niño Jesús. El contrapunto de género que da significación a la noción de pluralidad se encuentra en el plano familiar y lo representa Tomás, el hermano pequeño y “hombre de la casa”, con un papel complementario de compensación dentro la cosmovisión de los personajes femeninos.



4. De forma recurrente en la serie se utiliza el recurso de insertar la tele dentro de la tele como estrategia que enfatiza la polifonía discursiva paralela a la trama central de cada capítulo. En este caso el guiño se enmarca en el reflejo *teresinero* dentro y fuera de la tele: dentro es la compañía de teatro que habla de lo que es “ser Teresina” y fuera, en el comedor de las Teresinas, se pone en escena lo que deviene “ser Teresina”.

Más allá de lo que atañe a los actos teatralizados de la sitcom, la definición de *Teresinas* se explica detalladamente con los mensajes de la letra de la emblemática canción<sup>31</sup> que abre cada capítulo:

*“Somos las Teresinas, las más buenas vecinas que podríais en la escalera encontrar, siempre dispuestas a daros respuestas, a dejarte alguna cosa o simplemente ayudar. Mujeres con brío, de una edad estupenda que tenemos un espíritu aventurero, seguimos un sistema presidido por el tema: ¡si aquella puede hacerlo, yo también lo puedo hacer! Somos unas Teresinas, y quizás, ¡tu también!”<sup>32</sup>*

31 Canción completa: <https://www.youtube.com/watch?v=KA170wEZNNs>

32 Traducido del catalán: “Som les Teresines, les més bones veïnes que poguessiu a una escala trobar, sempre dispostes a donar-te respostes, a deixar-te alguna cosa o donar-te un cop de mà. Dones d’empenta, d’una edat estupenda, que tenim un esperit aventurer, seguim un sistema presidit pel lema: si pot fer-ho aquella jo ho puc fer! Som unes Teresines i potser, tu també! “.

Uno de los aspectos más destacable en cuanto a lo identitario es el guiño hacia el público: cualquier persona puede ser una Teresina. Además de ser una estrategia empática y de identificación, es también una de las características fundacionales de la filosofía de la compañía de teatro y una táctica de transgresión de la noción de género establecida. Aparte de lo mencionado, se enfatiza la idea de comunidad y se realza el carácter de mujer atrevida, con coraje y emprendedora frente la vida, que en la canción se concreta con el lema “todo lo que me propongo lo puedo hacer”<sup>33</sup>.

La letra de la canción nos contextualiza de lo más general a lo concreto, puntualizando el estado civil, la estructura familiar, el decoro y el lugar de residencia: “hijas de Gracia, que evitamos suspicacia, que vivimos juntas sin ningún hombre salvo nuestro buen hermano”<sup>34</sup>. Las Teresinas originales son tres hermanas solteras, comedidas, entradas en edad y tienen un hermano. No obstante, la coproducción identitaria y de género del “ser Teresina” se expande y canta a la diversidad: “para ser Teresina no es necesario llevar el nombre, es una fauna que se encuentra por todo el mundo. No es cuestión de edad o sexo, es más profundo y más complejo”<sup>35</sup>. Vemos pues que la noción identitaria tiende a la globalidad y se eleva a categoría universal (Fernández, 2002). Para la teoría feminista, pues, lo personal deviene una categoría expansiva, donde se acomodan, aunque sea sólo de manera implícita, las estructuras políticas usualmente consideradas como públicas. La apropiación feminista de la teoría fenomenológica de la constitución permite emplear la idea de acto en un sentido ricamente ambiguo. De ese modo, si lo personal es una categoría que se expande hasta incluir las más amplias estructuras políticas y sociales, entonces los actos del sujeto con género son similarmente expansivos.

Generalmente la ficción construye la realidad social a partir de unos argumentos preexistentes, adaptándolos al lenguaje audiovisual. En ocasiones, la ficción coincide con su referente real, aunque en la mayor parte de los casos se reproducen tópicos y estereotipos (Galán, 2006 y 2007). No obstante, los estereotipos son construcciones mentales necesarias para la elaboración de la realidad de nuestra vida cotidiana y elementos necesarios en la narración de historias para me-

33 Traducido del catalán: “tot el què em proposo jo ho puc fer”.

34 Traducido del catalán: “filles de Gràcia, que evitem suspicàcia, que vivim juntes sense cap home tret del nostre bon germà”

35 Traducido del catalán: “Per ser Teresina no cal pas dir-se'n de nom, es una fauna que es troba per tot el món. No és qüestió d'edat o sexe, és més profund i més complexe”.

dios audiovisuales, pues simplifican la realidad con el objetivo de que ésta pueda ser captada y aprehendida por el espectador. El problema radica “en la reiteración de representaciones arraigadas en el prejuicio que perpetúan imágenes estandarizadas y convencionales, a menudo cargadas de connotaciones negativas” (Galán 2006, p. 77). En este sentido, *Teresina S.A* da una vuelta de tuerca en cuanto a la identificación de estereotipos con su referente. En un aparente mantenimiento de las formas se reelabora el significado de todos los personajes, e incluso se invierten. El comedor de las Teresinas se convierte en el sismógrafo de un universo social equilibrado donde las mujeres son duras y los hombres son gays tajantes o débiles e inmaduros (véase Imagen 5).



5. Fotogramas de la sitcom donde aparecen las Teresinas rodeadas de algunos de los personajes contrapunto en la construcción identitaria de “ser Teresina”. En la imagen de la izquierda aparece la familia entera, las Teresinas y su hermano Tomás, que a pesar de ser el “hombre de la casa” es un personaje débil, ligeramente autista e infantilizado. En la imagen del medio, una escena donde las Teresinas están con Eugenio, el peluquero gay y terremoto del barrio. En la imagen de la derecha, las hermanas se cuadrán frente al nuevo vecino de la escalera que confunde la hospitalidad de las mujeres con el exceso de confianza.

En este contexto plural “hacer, dramatizar, reproducir, parecen ser algunas de las estructuras elementales de la corporeización. Este ir haciendo el género no es meramente, para los agentes corporeizados, una manera de ser exteriores, a flor de piel, abiertos a la percepción de los demás. La corporeización manifiesta claramente un conjunto de estrategias, o lo que Sartre hubiera tal vez llamado un *estilo de ser*, o Foucault una *estilística de la existencia*” (Butler 1998, p.300). En efecto, desde esta aproximación más fenomenológica, tanto la “estilística de la existencia de Foucault como “el ser” de Sartre se concreta para el caso de las Teresinas en unas cualidades femeninas (que no de mujer) que superan el estereotipo tradicional. En ningún caso ser Teresina implica un arquetipo fijo de ser fémica, más bien se trata de un conglomerado de mujeres atemporales, de un tridente acategorizado. El universo social de *Teresina S.A* lo forman en primera instancia el trinomio teresinero, pero igual de significativo es su elenco, la vecindad, la cual personifica un mapa social a escala doméstica. A este punto

cabe destacar las habilidades antropológicas de la compañía teatral<sup>36</sup> así como el proceso creativo al que se adentraron para elaborar unos personajes repletos de matices que ilustran al detalle etnográfico la diversidad demográfica de la Barcelona contemporánea<sup>37</sup>. De hecho, el equipo de La Cubana se inspiró directamente en historias y personajes familiares y de la calle, “mirado a su alrededor”, “exprimiendo sus experiencias vividas”. Para Vicky Plana, la creadora del concepto de Teresina, sus principales fuentes de inspiración eran la familia, el barrio y el pueblo. Pero además de ser ávidos observadores sociales también es remarcable su carácter iconoclasta, con una puesta en escena inolvidable, de una plasticidad casi obscena que trasciende incluso en la caracterización de todos sus intérpretes<sup>38</sup>.



6. Fotogramas de la serie donde aparecen de izquierda a derecha Marieta, Paca y Rosita.

Aclarado esto, volvamos al humor y adentrémonos a la chismografía de la escalera. Aparte del piso de las Teresinas en el bloque viven dos viudas, dos matrimonios, una soltera de oro, una pareja de gays y una travesti. Marieta es la vecina más anciana y vive con su hijo Roger. Emigraron hace años del interior de la provincia de Tarragona y representan el tipo de familias que a pesar de vivir en entornos urbanos mantienen estilos de vidas del mundo rural. Paca es una valenciana viuda de militar que tiene su sobrina Rosariet viviendo con ella. Reflejan la ruptura entre la tradición más fallera y la modernidad urbana más rompedora (véase Imagen 6). Angelina y Sebastià son el típico

36 El hecho de que se trate de una compañía de teatro implica un tratamiento más artesanal y humorístico de reinterpretación y presentación de la realidad, además de que sus intérpretes parten todos de realzar las experiencias más cotidianas en relación al entorno más personal.

37 Barcelona, junto con otras ciudades de España (áreas metropolitanas) han sido receptoras de inmigración interna, por ser polos de desarrollo económico, especialmente en la posguerra. Para las particularidades de la estructura, localización y dinámicas de población española, véase Antolín (1997), Gisbert (2008) y Oller (1984).

38 Es destacable la maravilla artesanal que suponen los decorados del plató, la recreación del hogar al estilo más tradicional de los pisos de Barcelona. En cuanto a la puesta en escena son igualmente remarcables las filigranas artesanales, especialmente al referirnos a los pedidos y al utillaje que aparece en todos los capítulos. Y por último, también los personajes, el vestuario, los peinados, los acentos, el tono de las interpretaciones.

matrimonio local de clase trabajadora donde la mujer tiene ínfulas de grandeza a pesar de que su marido trabaja de guardia urbano. Tienen una hija, Contxita, que se casa embarazada para mantener las formas y por el qué dirán. Montserrat y Antonio es el matrimonio acomodado de la escalera. Ella, maruja como ninguna, no tiene que trabajar porqué su marido la mantiene. Rosita, es la más liberal del vecindario, es soltera pero es devota de los hombres: “va con hombres pero no cobra”, dicen las vecinas. Pepe y Rafa son una pareja homosexual. Rafa proviene de Guadix (Granada) y finge a la familia que tiene novia en Barcelona para esconder su condición de gay. Finalmente, en el mismo rellano que las Teresinas se instala Meritxell, la travesti de la sauna relax del piso del lado, de origen andorrano, que acaba siendo también una Teresina más (véase Imagen 7). Además, hay dos vecinos que también son importantes en la radiografía social del vecindario, son el peluquero y el barman. Eugenio, es el artista del barrio que lleva la peluquería y se ocupa de la mayoría de los eventos colectivos de la comunidad. Avelino, es un gallego que regenta el bar de abajo. Cuando no tiene el bar abierto sube al piso de las Teresinas para ayudarles.



7. Fotogramas de la serie donde se refleja el universo teresinero. En primer lugar, en la imagen de la izquierda, Tere y Montserrat en la puerta conversando con Meritxell (de rostro pálido haciendo un guiño evidente en relación a la Moreneta catalana y Nuestra Señora de Meritxell andorrana). En medio, las Teresinas casadas y solteras, las tres hermanas y las vecinas Angelina y Montserrat. Por último, a la derecha, Rafa y Pepe, la pareja gay del bloque.

En este mapa social, no obstante y a pesar de querer mantener los roles sociales tradicionales, los personajes superan su estereotipo y las relaciones de género se ven empoderadas. Es un universo femenino no excluyente donde a lo largo de los capítulos de subvierte la significación de los roles sociales y de género. Las que toman las iniciativas y organizan el trabajo, aun siendo informal y sumergido, son las mujeres. Pasemos, pues, a analizar el contenido de la evolución del ser Teresina a Teresina S.A, las particularidades de la filosofía de vida en la empresa sumergida de la economía informal.

## Teresina S.A, la casa de los pedidos

*Reconocer nuestra propia invisibilidad  
significa encontrar por fin el camino hacia  
a visibilidad*

Mitsuye Yamada

Un estudio publicado por Enric Sanchis en el año 2005 anunciaba que algo más de una de cada cinco personas ocupadas en España trabajaba en la economía sumergida con la frecuente irregularidad de no estar dada de alta en la Seguridad Social. El artículo subraya también que el trabajo irregular o no remunerado tienen una importancia considerable, del que casi su totalidad se hace en el ámbito de las relaciones familiares. Además, se calcula que dos tercios de la carga total de trabajo que soporta la economía española es trabajo doméstico no remunerado, mayormente hecho por mujeres. Por tanto, no se puede comprender plenamente la estructura y la evolución del empleo formal sin tener en cuenta lo que está pasando en el ámbito del empleo informal así como en el de la reproducción social. Existe, y todos lo sabemos, otra economía. Y en la otra economía también hay empleos: lo que se conoce como trabajo en negro<sup>39</sup> por no ser declarado y que comúnmente es también el trabajo invisible de las mujeres. Desde este enfoque analítico, la doble presencia de la mujer en la economía doméstica y en la de subsistencia, en la práctica provoca la infravaloración de ésta y la invisibilización del trabajo femenino (Benería, 1977, 1999, 2005; Durán, 1972).

Desde la perspectiva geográfica, la escala doméstica de barrio permite rastrear la fenomenología del lugar atendiendo a las actividades de reproducción social y del trabajo así como en la interrelación entre espacio público y privado. De hecho, sabemos que la iniciativa vecinal en los barrios, generada a través de circuitos tanto informales como formales supone el mantenimiento de la cohesión social y comunitaria (Cerarols et al, 2014). En este proceso, el papel de las mujeres ha sido fundamental, y por lo tanto, estas estrategias de supervivencia tienen un fuerte componente de género. Ello ha provocado a lo largo de la historia una hibridación de los espacios de producción y reproducción

39 Si nos referimos al trabajo en negro, cabe puntualizar que es el criterio jurídico (en caso a la legislación laboral o fiscal) el que permite distinguir entre el empleo regular que se desenvuelve en la economía oficial y el empleo irregular propio de la otra economía. Si nos atendemos a las particularidades geográficas, los países meridionales de Europa presentan un patrón singular donde el trabajador sumergido es por excelencia mujer no dada de alta en la Seguridad Social que combina el empleo irregular con las labores domésticas.

y del espacio público y privado, poniendo en cuestión la división rígida que se suele imponer desde organismos políticos y académicos.

La vida cotidiana está conectada con los lugares donde las mujeres y los hombres viven, trabajan, consumen, se relacionan con otras personas, construyen identidades, hacen frente a las rutinas o las desafían. El barrio se configura como una de las escalas sociales y espaciales más interesantes para examinar el papel de las mujeres en la organización de las actividades cotidianas propias, permitiendo captar también cómo construyen su sentido de pertinencia al barrio (Vaiou y Lykogianni, 2006; Garcia Ramon et. al, 2014). Las mujeres han tenido un protagonismo muy destacable en el desarrollo de sus lugares de vida, de los barrios, tanto en la creación de redes sociales como en su papel como agentes activos en la comunidad. Al mismo tiempo, el barrio es una escala de análisis que nos permite entender, en un marco territorial bien definido, el día a día de los espacios urbanos desde la complejidad (clase social, género, edad, origen), actuar sobre él e interrelacionar tanto procesos locales como procesos estructurales (Moulaert, et al, 2010).

Tradicionalmente se ha relacionado el espacio público y productivo al hombre y los espacios domésticos y reproductivos a las mujeres. Sin embargo, este ideario debe dejarse atrás al constatar que las prácticas reales de producción y reproducción no han sido ni son así<sup>40</sup>. Las aportaciones feministas dan cuenta de ello desde diferentes ángulos, donde quizá la que tiene más importancia es la propia recontextualización de la noción de trabajo y espacio cotidiano u hogar. En este sentido la serie televisiva *Teresina S.A* reabre la cuestión tanto en lo simbólico como en lo real: a través de la televisión entramos en el interior del hogar y vemos una organización social y económica donde el género es revisitado y reinterpretado. Se trata de una cosmovisión de lo cotidiano donde se modifica el enfoque de aproximación en relación a las distinciones entre espacio público y privado y sus respectivas asociaciones con el trabajo y lo doméstico (Monk y Hanson, 1989).

40 En este sentido, es imprescindible tener en consideración que el territorio y el lugar son fundamentales porque contienen los aspectos relacionales, culturales y sociales del comportamiento económico productivo y reproductivo. En la transformación de las prácticas fordistas de la organización económica capitalista hacia modelos caracterizados por la flexibilización del trabajo (incluida su feminización), se observa también su simultaneidad diferentes lugares y tiempos (Hadjimichalis y Vaiou, 1990). En nuestro caso, como en otras partes del sur de Europa los procesos productivos así como los modos de regulación pueden ser flexibles o inflexibles dependiendo del contexto social y espacial. A pesar de que hay quien concibe la flexibilidad como un sinónimo de capacidad de adaptación, este proceso de reformulación productiva está completamente genderizada y las mujeres son las principales víctimas de las políticas de dicha flexibilidad.



Recuperemos en este punto las risas sobre la visibilidad de lo invisible en las geografías de la cotidianidad de la ficción televisiva. En efecto, lo más sugerente de la serie es el acto metamórfico de transformación de lo intangible de ser Teresina en plasticidad performántica de devenir Teresina S.A. En otras palabras, subrayemos en este punto la lógica sutil del humor en el paso de la teoría a la acción, de la filosofía de vida a la práctica empresarial, de lo fenomenológico a lo productivo, del universo social a la casa taller. Esta metamorfosis se recrea y se retroalimenta en cada capítulo, es el centro gravitatorio de la trama discursiva puesto que el “taller de pedidos” es el lugar central de acción de la serie. Es un lugar pero también una actividad, es el espacio social que vehicula actividades del espacio reproductivo con el espacio doméstico (véase Imagen 8).



8. Fotogramas de la casa taller, donde vemos que se trabaja en el pasillo y en el comedor además de compaginarlo con otras actividades cotidianas como la peluquería en casa.

El lema vital de las protagonistas se concreta en que “hay que estar al día, y para ganarnos la vida hemos puesto en el comedor un pequeño taller. Nuestro oficio es contratar al vecindario para hacer pedidos a tanto la unidad”<sup>41</sup>. Así pues, en consonancia con las festividades, en cada capítulo se maneja la confección de un “pedido”. En las Fiestas de Gracia se elaboran farolillos para los bailes populares, al acercarse el Día de los Difuntos se preparan pensamientos de papel para decorar los cementerios, como broma del día de los Santos Inocentes preparan un encargo de cacas secas, en Navidad belenes para pesebres, para Carnaval todo tipo de disfraces, en Semana Santa se cose el manto de una virgen (véase Imagen 9) y se hacen palmas para el Domingo de Ramos, para las Fallas se empacan petardos infantiles, en la vigilia de Sant Jordi se preparan rosas, para las comuniones de primavera estampitas religiosas, a principios de verano (que coincide con San Juan) se recortan los pañuelos de las Fiestas de San Fermín de Pamplona, en pleno verano se preparan las Manuelitas y toreros como souvenir para turistas extranjeros y, finalmente, para la Fiesta Mayor de Gracia se realizan y montan los decorados de la calle.

41 Traducido del catalán: “s’ha d’estar al dia, i per guanyar-nos la vida, hem posat al menjador un petit taller. El nostre ofici és contractar al veïnat per fer pedidos cobrant a tant la unitat”. Véase canción completa: <https://www.youtube.com/watch?v=KA17OwEZNNs>



9. Fotogramas del espacio doméstico que ilustran la convivencia de las actividades productivas con las reproductivas.

El gag más explícito que ilustra la visibilidad de lo invisible sucede en el capítulo Todos los Santos con el supuesto escape de gas y el “efecto Pegamuiig” (véase Imagen 10). Entran en tensión correlativa dos grandes peligros: el que haya una explosión en la escalera y el que para evitarlo se descubra el negocio ilegal de las Teresinas. La trifulca del capítulo gira alrededor del inspector de Industria que manda la empresa del gas para revisar las instalaciones de la casa. Las risas “explosionan” cuando el propio inspector resuelve el intríngulis al asociar el olor tóxico del supuesto escape de gas con la goma adhesiva Pegamuiig que su mujer utiliza, como las Teresinas, para confeccionar pedidos. Y aquí lo significativo de las actividades económicas sumergidas en los espacios domésticos y los silencios y la convivencia de lo formal con lo informal.



10. Fotogramas de la escenificación del “efecto Pegamuiig”, el altercado humorístico que visibiliza la paradoja de la invisibilidad del trabajo informal, en su mayor parte femenino.

El intervalo de suspense entre lo real y la ficción, y la visibilidad-invisibilidad de la economía informal, vuelve abrirse el clave de género. Linda McDowell (2000) postula que la finalidad específica de las

geografías feministas consiste en explicitar las relaciones existentes entre las divisiones de género y las divisiones espaciales, para descubrir cómo se constituyen mutuamente y mostrar las problemáticas que se ocultan tras su aparente naturalidad. Entonces, la lógica sutil de la ficción humorística saca a la luz determinados aspectos relacionales entre espacio, lugar y comportamientos sociales y culturales de lo económico que permanecen silenciados. Dicha lógica, pues, trae a colación la feminización del trabajo informal no calificado así como la necesidad postulada por el WGS (Women and Geography Study Group) de romper con la tradicional distinción entre la geografía que estudia la producción (económica) y la geografía que estudia la reproducción (social). El hecho de que la mujer del Inspector, hombre que trabaja en la cúspide de la economía formal, se auto-emplee en casa refleja tanto la cotidianeidad de esta práctica como su feminización e invisibilización.

### **Más allá de las risas**

*Humor es, posiblemente, una palabra*

Groucho Marx

Más allá de las cifras de los macro-indicadores del supuesto estado de bienestar, la clase trabajadora española sufre una permanente crisis sistémica que se sustenta a través de las estrategias femeninas de supervivencia que se desarrollan mayormente en los espacios domésticos y se visibilizan en la escala urbana de barrio. Si bien esta realidad se trata de forma fragmentada en análisis académicos e institucionales, también se divulga con la ficción audiovisual televisiva (Abu-Lughod, 2005; Christophers, 2009; Couldry, 2004), con una notable capacidad para evocar las problemáticas sociales utilizando el recurso humorístico para acercarse a las particularidades de la realidad cotidiana.

Desde hace décadas la televisión ocupa un lugar central en el campo de la producción cultural contemporánea (Murdock, 1983, Zimmermann, 2007)) puesto que forma parte de la vida cotidiana de la sociedad (Gifreu, 2001). De hecho, “durante años la televisión ha sido un laboratorio donde se perciben las interacciones entre lo público y lo privado de una manera más intensa que otros” (Barbero, J; Rey, G 1999, p.57 citado en Martínez, 2008) En este contexto, el macrogénero de la ficción televisiva produce referentes, formas de entender y se consumen representaciones de pertenencia e identificación.

El imaginario social de la televisión debe interpretarse como capital cultural puesto que divulga representaciones de identificación donde se crean espacios, tiempos, contextos y personajes (Adams, 2009). A pesar de que el consumo televisivo se efectúe en el ámbito privado, el imaginario social siempre está presente en la reconfiguración de las representaciones propuestas por el medio (Fuenzalida, 1997; Tufte, 1988 y 1993).

El año 92 irremediamente es Barcelona. Juegos Olímpicos y Teresinas. Veinte años más tarde la ciudad es global pero mantiene cierto arraigo en lo local y cotidiano, en un equilibrio frágil entre modernidad y tradición que siempre ha caracterizado la sociedad catalana (véase Imagen 11). En este capítulo se ha hecho hincapié a una revisión en clave de género de lo que es la supervivencia cotidiana en clave de humor. El humor es transgresor y subversivo por su propia naturaleza y siempre se moverá en el contrapunto, en lo informal, en lo contrario, en lo crítico; en definitiva, en el descubrimiento de los intersticios de nuestro orden, de nuestras normas y formas. En este sentido, la herencia cultural de las Teresinas es haberse convertido en un clásico intergeneracional de algo muy propio, muy familiar, pero que nunca se ha interpretado desde el enfoque cultural enmarcado en el corriente analítico feminista que pone al descubierto la complejidad de lo cotidiano atendiendo a las particularidades de reproducción económica (básicamente informal) y social (un modo de ser, una filosofía de vida de cambiar el mundo).



11. Fotogramas de las tramoyas de la serie, que con tremendo sentido del humor ilustran el equilibrio frágil entre modernidad y tradición que siempre ha caracterizado la sociedad catalana.

*Teresina S.A* en su momento fue reveladora de una sociedad dinámica, ejemplificada con unas mujeres modernas y flexibles a pesar de mostrarse profundamente arraigadas en la tradición más folclórica. De hecho, la ficción televisiva permite replantearse temáticas sociales y espaciales desde un posicionamiento más libre que deben insertarse en los análisis culturales de lo doméstico. *Teresina S.A*, en reali-

dad, “propone una nueva relación entre lo tradicional y el cambio social, una relación que mantiene el rol de la tradición en una economía transcultural y global pero que también abre un nuevo espacio para que los valores y normas que emanan de la tradición se discutan y se reformulen, en una articulación entre el espacio público y privado, entre las normas sociales y las prácticas cotidianas se cuestionan y se ponen en tela de juicio” (Fernández 2002, p.152).

En efecto, se trata de una avanzadilla cultural que en clave de humor denuncia la desigualdad de género haciendo una oda esperpéntica a las mujeres emprendedoras, con coraje y mucho tesón. Es una sitcom moderna, divertida, original, brillante e inteligente, reflejo de la escuela del humor con origen en el teatro alternativo de los años ochenta. Además, a pesar de que se trate “de las vecinas más conocidas y entrañables del pueblo catalán”, tiene una voluntad integradora y emancipadora, puesto que hay *teresinas* pero también *teresinos*. A pesar, pues, de haberse convertido en un clásico, no deja de reflejar una realidad histriónica pero nada más lejos de la realidad.

## Bibliografía

- Abu-Lughod, L. (2005). La interpretación de la(s) cultura(s) después de la televisión. *Etnografías contemporáneas*, 1(1), pp.57-90.
- Adams, P. C. (2009). *Geographies of media and communication*. Londres: John Wiley & Sons.
- Antolín, R. P. (1997). *Dinámica de la población en España: cambios demográficos en el último cuarto del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Arnáiz, C. (1998). El humor de las Chicas de Almodovar: la liberación de la lengua femenina. *International Journal of Iberian Studies*, 11, pp.90-100.
- Baget, J. (2003). *La Nostra. Vint anys de TV3*. Barcelona: Proa.
- Barbero, J., Rey, G. (1999): *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Benería, L. (1977). *Mujer, economía y patriarcado durante la España franquista*. Barcelona: Anagrama.
- Benería, L. (1999). El debate inconcluso sobre el trabajo no remunerado. *Revista internacional del trabajo*, 118 (3), pp.321-346.
- Benería, L. (2005). *Género, desarrollo y globalización: por una ciencia económica para todas las personas*. Barcelona: Hacer.
- Butler, J., & Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, pp.296-314.
- Campos, A. C. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal*, (1), 174-200.
- Canclini, N. G. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F: Editorial Grijalbo.
- Castells, M. (2004). *La era de la información: economía, sociedad y cultura* (Vol. 3). siglo XXI.
- Cerarols, R; Díaz, F, Garcia Ramon, M.D; Luna, A. (2014). "Mujeres, barrio y cambios en el uso y la percepción de espacios de vida cotidiana en contextos urbanos desfavorecidos: La Romànica (Barberà del Vallès)". En: Garcia Ramon, M.D; Ortiz, A; Prats, M. (eds) (2014). *Espacios públicos, género y diversidad. Geografías para unas geografías inclusivas*. Barcelona: Icaria. pp.151-168.

Christophers, B. (2009). *Envisioning media power: On capital and geographies of television*. Londres: Lexington Books.

Couldry, N., & McCarthy, A. (2004). *Mediaspace: Place, scale and culture in a media age*. Routledge.

De Castro, M. G. (2008). Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (30), 147-153.

De Lopes, M. I. V. (2008). Televisión y narraciones: las identidades culturales en tiempos de globalización. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (30), 35-41.

Durán, M. A. (1972). *El trabajo de la mujer en España*. Editorial Tecnos.

Escosteguy, A. C. D. (2001). *Cartografías de Estudios Culturais*. Distribuidora Autentica LTDA.

Fajardo, E. G. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (28), 229-236.

Fernández, J. A. (2002). "Sex, Lies, and Traditions: La Cubana's Teresina SA". En: Labanyi, J (2002) *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Londres: Oxford University Press, pp.138-53.

Fuenzalida, V. (1997). *Televisión y cultura cotidiana: la influencia social de la TV percibida desde la cultura cotidiana de la audiencia*. Corporación de Promoción Universitaria, CPU.

Galán Fajardo, E (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-PÓS*, v.9, Janeiro-julho 2006, pp.58-81.

García Ramon, M.D; Ortiz, A; Prats, M. (eds) (2014). *Espacios públicos, género y diversidad. Geografías para unas geografías inclusivas*. Barcelona: Icaria.

Gauntlett, D. (2008). *Media, gender and identity: An introduction*. Londres: Routledge.

Gifreu, J. (2001): *El meu país*. Lleida: Pagès Editors.

Gisbert, F. J. G., & Ivars, M. M. (2008). Algunas pautas de localización de la población española a lo largo del siglo XX. *Investigaciones regionales*, (12), 5-33.

Gledhill, C. (1997). *Genre and gender: The case of soap opera*. Nueva York: Verso.

Hadjimichalis, C; Vaiou, D (1990). Whose flexibility? The politics of informalisation in Southern Europe. *Capital Class*, 42, pp.79-106.

Jones, A. (2003). *The feminism and visual culture reader*. Psychology Press.

Loyd, B. (1975). The home as a social environment and women's landscape. In *Annual Meeting of the Association of American Geographers, April* (pp. 21-23).

Loyd, B. (1975). Woman's place, man's place. *Landscape*, 20(1), 10-13.

Martínez García, L. D. C., & Prado, E. (2008). *La Ficción televisiva de TV3 como productora de referentes de identidad cultural catalana*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Bracelona.

McDowell, L. (1999). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra, Universidad de Valencia e Instituto de la mujer.

Monk, J., & Hanson, S. (1989). Temas de geografía feminista contemporánea. *Documents d'anàlisi geogràfica*, N. 14 (1989) p. 31-50, ISSN 0212-1573

Moulaert, F; Martinelli, F; Swyngedow, E; González, S (2010). *Can neighbourhoods save the city?* Nova York: Routledge

Murdock, Graham (1983): "Las transformaciones y la diversidad cultural" (164- 179). En: *La televisión: entre servicio público y negocio. Estudios sobre la transformación televisiva en Europa occidental*. Editorial GG Mass media.

Observatori de la Producció Visual (2008). *Evolució de la ficció pròpia a TV3*. Barcelona: Observatori de la producció audiovisual.

Oller, J. N. (1984). *La población española: siglos XVI a XX*. Barcelona: Ariel.

Pribram, E. D. (1988). *Female Spectators: Looking at Film and Television*. Nueva York: Verso.

Soliño Pazó, M. M. S. (2011). La figura de la mujer en el cine de Almodóvar. *Revista internacional de culturas y literaturas*, (1), pp. 86-90.

Storey, J. (Ed.). (2006). *Cultural theory and popular culture: A reader*. University of Georgia Press.



Tufte, T. (1993). Everyday life, women, and telenovelas in Brazil. *Serial Fiction in TV: The Latin American Telenovelas, Sao Paulo: University of Sao Paulo*.

Tufte, T. (1998). Televisión, modernidad y vida cotidiana. *Comunicación y sociedad*, (31), 65-96.

Vaiou, D (2010). "Gender, migration and socio-spatial transformation in Southern European Cities". En: Pike, A; Rodríguez-Pose, A; Tomaney, J (eds). *Handbook of Local and Regional development*. Londres, Routledge. pp.470-481.

Vilches, L (2002). "L'evolució de la ficció pròpia a Catalunya". En: Quaderns del CAC, *La producció de ficció televisiva a Espanya*. Número extraordinario, noviembre 2002. Barcelona: Consell de l'Audiovisual de Catalunya.

Zimmermann, S. (2007). Media geographies: Always part of the game. *Aether. The Journal of Media Geography*, 1, pp.59-62.

## Filmografía

Televisió de Catalunya (2008). *Teresina S.A*. Barcelona: TV3 y Enciclopèdia Catalana [Registro de vídeo en DVD]

Vídeos de todos los capítulos

- 1.Fiesta Mayor: <https://www.youtube.com/watch?v=hakBF5qnD0M>
- 2.Todos los Santos: <https://www.youtube.com/watch?v=8vkJwTigNRE>
- 3.Santos Inocentes: <https://www.youtube.com/watch?v=xuxlSLKb1So>
- 4.Navidad: <https://www.youtube.com/watch?v=fhzhJgxp6ZQ>
- 5.Carnaval: <https://www.youtube.com/watch?v=IB-mjqbDW5U>
- 6.Semana Santa: <https://www.youtube.com/watch?v=o6FYTIq6rBI>
- 7.Pascua: <https://www.youtube.com/watch?v=XUlyOuWNAho>
- 8.Fallas: <https://www.youtube.com/watch?v=FOP1V9D-vLY>
- 9.Sant Jordi: <https://www.youtube.com/watch?v=wLzqqCdvLtg>
- 10.Comuniones de Mayo: <https://www.youtube.com/watch?v=ZYAwYNtZ7HM>

11.San Fermín: <https://www.youtube.com/watch?v=W6cSWgcKUFw>

12.Turismo: [https://www.youtube.com/watch?v=3nu2n\\_vO6GE](https://www.youtube.com/watch?v=3nu2n_vO6GE)

13.Fiesta Mayor otra vez: <https://www.youtube.com/watch?v=whvJB6dH9ZA>

# 13

## **Aproximando intervalos: Paisagem e discurso em *Amarelo Manga***

Maria Helena Braga e Vaz da Costa

Gervásio Hermínio Gomes Júnior

### **Introdução**

Discutiremos nesse capítulo o conceito geográfico de *paisagem* a partir dos significados expressos pela paisagem urbana fílmica da cidade de Recife-PE construída no filme *Amarelo Manga* (2003), dirigido pelo cineasta pernambucano Cláudio Assis. Partimos aqui da hipótese de que *Amarelo Manga* constrói uma imagem de Recife que questiona o modelo de desenvolvimento e modernização de urbanização da cidade, quando constrói uma paisagem urbana centrada em áreas deterioradas do centro antigo de Recife: nos bairros de periferia e favelas onde vivem as classes sociais menos abastadas, pobres, da cidade. *Amarelo Manga* dá visibilidade a um certo submundo de Recife que é habitado por personagens exóticos e estereotipados, reflexo da falência de um modelo de cidade moderna largamente reproduzido pelo cinema.

*Amarelo Manga* provoca o olhar do espectador, dando visibilidade às classes de trabalhadores da cidade e aos seus espaços de existência. O filme permite a produção de diferentes sentidos e interpretações acerca da cidade. Há nesse caso a apresentação de um olhar em perspectiva que parece indagar: que cidade é esta na qual vivemos?; que

cidade queremos?; a quem ela pertence? Há no filme a clara intenção de denúncia sobre as condições precárias em que vive, em particulares áreas da cidade, grande parte da população. Colocando esses personagens e essas paisagens em primeiro plano, *Amarelo Manga* chama a atenção para pessoas e lugares da cidade de Recife que pareciam esquecidas, produzindo um discurso sobre a paisagem urbana da cidade que destaca o estado de sua deterioração arquitetônica, urbana e social.

É importante ressaltar que impressa nessa paisagem fílmica estão as intenções dos seus realizadores, notadamente as do cineasta Cláudio Assis: suas ideias, visões de mundo e em particular sua visão sobre a cidade, além da influência de sua formação, classe social, bem como de suas memórias e vivências de e em Recife. É claro que, embora o filme possua certa autonomia, transcendendo as intenções iniciais dos seus realizadores, adquirindo novos significados e provocando diferentes interpretações, sabemos que este apresenta uma visão e/ou versão de uma Recife em particular – um recorte através do qual nos é apresentado um modo individual de olhar e experienciar a cidade.

A paisagem é entendida aqui como texto, configuração de símbolos e signos; como uma prática cultural de significação que, como afirma Duncan (2004), atua na transmissão de discursos, valores e concepções de mundo, seja de grupos dominantes ou alternativos como propõe Cosgrove (1998). A paisagem é por isso constituída de uma sintaxe própria: dispositivos retóricos que, como figuras de linguagem, são utilizadas para convencer e persuadir os seus “leitores”. A composição desses signos, e sua organização, na maior parte das vezes de maneira inconsciente, como explica Cauquelin (2007), guia e constrói o olhar do observador para uma narrativa, para um discurso de paisagem específico, apresentando e construindo uma forma de lê-la e interpretá-la. Como afirma Cauquelin (2007) sobre a paisagem: “Sua apresentação, portanto, é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito” (p.49).

Também para Simon Schama (1996) a paisagem é uma construção histórica e cultural. “Paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha” (p.70). Para esse autor, uma montanha, por exemplo, não é apenas um objeto, nela estão depositados séculos de memória que remetem a nossa cultura: uma forma específica de vê-la e representá-la. A paisagem é, assim, vista a partir de determinados ângulos, de determinadas cores,

etc. Podemos transformá-la em um santuário ou em um lugar desolador. Ainda de acordo com Schama, a paisagem é a moldura através da qual vemos o mundo. Ela é antes interior do que exterior, é fruto de nosso intelecto, de nossa consciência. Nosso olhar é, nesse sentido, por si próprio emoldurado; vemos através dessa moldura que é um filtro cultural, condicionada que é às sensibilidades sociais estabelecidas ao longo do tempo.

Estão impressos no “texto-paisagem”, normas, valores, memórias, concepções de mundo, bem como relações de poder, de gênero e de raça, por exemplo. Sendo assim, a paisagem permite, assim como o texto fílmico ou como qualquer outro texto, diferentes formatos de leitura e interpretação. Permite também, a partir de outros pontos de vista, ou por meio de diferentes filtros culturais, novas possibilidades para decifrá-la, produzindo novos significados, discursos e interpretações.

Paisagem é, portanto, o que entendemos como “real”. Ela se confunde com a natureza. Ela é sempre uma produção: seja uma pintura, um filme, um jardim, ou uma cidade. Ela possui diferentes cores, diferentes texturas, diferentes formas e materiais. Cada elemento contextualizado em uma paisagem possui uma intencionalidade, ele é cuidadosamente selecionado para compor determinada imagem conotando um sentido, uma intenção. A paisagem é instituída por uma sensibilidade que é transmitida por determinada cultura ao longo do tempo. Por isso ela é uma construção histórica e cultural em que nada é dado, nada é por acaso. Mesmo o mínimo elemento possui uma razão que está implícita dentro da composição da qual faz parte.

A paisagem em outras palavras guia a nossa percepção, a nossa forma de olhar. A organização dos elementos no interior das paisagens é tributária de determinado estado cultural ou, lembrando Cosgrove (1984), de uma formação social; ela condiciona a percepção da realidade como afirma Cauquelin, educa nossas formas de ver e sentir. Paisagem é por isso uma forma de expressão, uma forma de ver e entender o mundo, ela não é apenas tudo que a vista abarca, mas, ao contrário, é uma forma culturalmente estabelecida de ver as coisas, um enquadramento, uma composição, “uma vista” – que carrega um conjunto de valores<sup>1</sup>. Nem tudo faz parte dessa composição. Em sua

1 A paisagem é antes uma redução de determinados elementos dentro de uma “moldura” do que, talvez se possa pensar, uma vastidão infinita de elementos que o olho pode ver. Como afirma Simon Schama (1996) a paisagem é a moldura através da qual vemos as coisas.

construção, certos elementos são deixados de fora, a outros é concedida a visibilidade – tudo converge para uma composição específica. Outros ainda permanecem lá, mesmo que invisíveis, ocultos, implícitos. A composição é formada pelo conflito constante entre visível e invisível, entre o que está em primeiro e em segundo plano. Aquilo que a vista abarca é na realidade uma composição. Uma determinação de como devemos olhar. Obviamente se permite o desvio, se permite à produção de outros sentidos e de outras interpretações dependendo de onde se olha, como colocou recentemente Gomes (2013).

As artes visuais sempre foram um meio para se entender os significados das paisagens. As paisagens, uma forma de ver o mundo, sempre foram expressas e produzidas por meio da arte – na poesia, na pintura, na fotografia, no cinema – e na contemporaneidade, transformadas pelos novos meios e tecnologias da comunicação. O cinema, em acordo, tem construído paisagens e lugares; tem atribuído valores e formatos à forma como vemos e percebemos a paisagem e o mundo. Em acordo, as paisagens fílmicas dos lugares geográficos – aquelas construídas a partir de cortes, montagem, edição, efeitos visuais e sonoros – transformam a nossa forma de percebê-los, concebê-los e de senti-los. As paisagens fílmicas alojam-se em nossa memória, aguçam nosso olhar, orientam nossa sensibilidade.

Filme é, entre outras coisas, um texto. Isto é, prática social e discursiva que atua como um aparato cultural criando geografias que nos auxiliam na interpretação das paisagens (Costa, 2011). O texto fílmico possui uma linguagem específica, constituída por uma série de códigos e de convenções narrativas que são utilizados na construção das histórias, na transmissão de ideias, ideais etc. O cinema, ao estabelecer uma linguagem própria, tornou-se capaz, nesse sentido, de construir realidades, reproduzir discursos e visões de mundo, influenciar na nossa forma de ver e vivenciar os lugares. Com isso, os filmes se tornam passíveis de ser “reinterpretados” a partir de uma análise e à luz, por exemplo, da geografia. Isto permite, por exemplo, discutí-los enquanto representações do espaço geográfico – enquanto paisagem. Assim, considerando a paisagem como construção cultural que, como explicam Cosgrove e Jackson (2000), trata-se de um modo de comportar, estruturar e dar significado ao mundo externo, filmes são também entendidos como paisagens, ou seja, como janelas sobre a realidade, são também guias do nosso olhar, educadores de nossa percepção e sensibilidade. Mas diferente das demais expressões, a paisagem fílmica se constrói a partir da manipulação da imagem cinematográfica. Como aponta mais uma vez Cauquelin, não nos damos conta de todas as operações que são realizadas para a finalização do filme. O filme se

faz pela manipulação das imagens, primeiro através de sua captação por meio das câmeras, em seguida pela sua montagem, edição, e, por fim, pela adição de efeitos sonoros e visuais.

Filme, dessa forma, complexifica a produção da paisagem, na medida em que o cinema lança a mão de uma série de técnicas para reconstruir o real: movimentos de câmera, tipos de enquadramentos, tipos de planos, o uso de determinadas fotografias, a utilização de trilhas sonoras etc., além disso, dá-se explicitamente o uso de diferentes textos, a começar pelo próprio roteiro, que guia a narrativa fílmica. Ainda, os filmes fazem uso de músicas, de poesias, de fotografias, de pinturas, e mesmo de outros filmes para construir suas paisagens cinematográficas.

O estudo do filme a partir de uma análise geográfica é, portanto, a interpretação da paisagem e dos discursos construídos pelo texto fílmico. Ou seja, a construção de um texto geográfico, que pretende pensar o conceito de paisagem por meio das representações presentes nos filmes. Portanto, filmes possibilitam a construção de discursos geográficos na medida em que constroem paisagens e lugares; interferem na nossa forma de perceber e vivenciar as cidades; e inventam os lugares e o nosso comportamento social, uma vez que são realizados a partir de vivências, memórias e intenções. Na sua maioria, antes de conhecermos concretamente as cidades, às conhecemos através dos filmes; quando nos encontramos nessas cidades, nelas procuramos ver os lugares e as paisagens anteriormente vistas e “vivenciadas” em experiências fílmicas. Construímos imagens das cidades – Rio de Janeiro, Paris, Nova York, Recife, etc. –, que, parafraseando Name (2009), são eternizadas pelos filmes e permanecem em nossa memória de determinada forma: por meio da paisagem.

Em vista do exposto, entende-se que *Amarelo Manga* utiliza as imagens da cidade de Recife para construir uma forma particular de visualização da paisagem. Assim, este capítulo trata da análise do imaginário urbano e do discurso de cidade reproduzidos a partir do texto fílmico que suscita diferentes interpretações e discussões sobre a cidade de Recife – seu discurso, imaginário e sua representação. Podemos perguntar ainda: que tipo de paisagem é construída pelo filme *Amarelo Manga* e que tipo, modelo ou discurso de cidade o filme constrói?

### **Cartografando o discurso da paisagem urbana em *Amarelo Manga***

*Amarelo Manga* constrói uma paisagem de Recife que remete ao modo de ver a cidade associada a um modo de ver a região Nordeste em particular, estabelecido ao longo do século XX por manifestações artísticas (pintura, literatura, cinema) e movimentos políticos e culturais tais como o regionalismo no início do século XX ou mesmo o *Manguebeat* durante os anos 1990. Dessa forma, o filme constrói uma Recife a partir de uma série de signos e referências que remetem a um discurso regional, reproduzindo ou atualizado, consciente ou inconscientemente, uma série de estereótipos imagéticos, daí o foco nas tradições, no rural e no passado – sempre melhor que um presente que é apresentado decadente, deteriorado, em ruínas, e que por isso precisa ser revalorizado. Entender a paisagem como modo de ver é entendê-la, como aponta Anne Cauquelin (2007), como uma composição, isto é, como um quadro que é composto obedecendo a uma série de regras: o que está em primeiro e em segundo plano, o que é excluído e a que elementos foi dada visibilidade; que cores e que tipo de traços são utilizados, etc.

A cidade de Recife em *Amarelo Manga* é constituída a partir de determinados ângulos e pontos de vista, a partir de lugares específicos da cidade, bem como de determinados tipos de personagens, cores e sons. Cada um desses elementos possuem uma função simbólica na composição dessa imagem da cidade; eles são, como diz Cauquelin (2007), dispositivos retóricos que nos fazem perceber a cidade de determinada forma, criam um determinado imaginário urbano.

Para construir esse olhar sobre a cidade de Recife são utilizados e aparecem no filme como locações, lugares concretos da cidade<sup>2</sup>: os bairros do Recife, da Boa vista, de Brasília Teimosa, a região do Alto José do Pinho, etc. Estes lugares são fundamentais tanto para o desenvolvimento da trama fílmica, como para a construção de uma imagem específica de Recife. Daí a razão pela qual *Amarelo Manga* não usa como locações as áreas nobres ou mais modernizadas de cidade. A paisagem fílmica do Recife em *Amarelo Manga* é composta dessa forma pelo conflito que se estabelece na imagem cinematográfica entre os bairros do centro e da periferia da cidade em primeiro plano e os prédios que figuram no horizonte sempre em segundo plano.

2 O reconhecimento dos bairros do Recife é feito apenas por aqueles que efetivamente conhecem a cidade. Ao longo do filme, em seus diálogos ou nas referências presentes em seu espaço diegético, não há citações aos bairros da cidade, restringindo-se essas referências à cidade do Recife como um todo. O único registro das locações do filme dentro de Recife figura nos créditos do filme, que podem servir como uma importante base para o reconhecimento da cidade em *Amarelo Manga*.



Processo semelhante ocorre com a cor: tons amarelados e de cores fortes, vivas, colaboram para conferir à paisagem cinematográfica uma sensação de calor, envelhecimento, decadência, desgaste pelo tempo, que, como veremos remete a uma imagem da cidade que possui implicações políticas e culturais. Essa paisagem cinematográfica decadente reflete o processo de deterioração da paisagem urbana do Recife frente ao processo de urbanização da cidade entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000.

Essa deterioração, não apenas paisagística, mas sobretudo social, reflete-se também na escolha das personagens que habitam as locações do filme – na sua paisagem social, ela está presente na identidade fragmentada dessas personagens que não conseguem se reconhecer em sua própria individualidade, decadência moral e alienação: a dona do bar que se vê presa a um cotidiano repetitivo, o homossexual que se vê preso ao próprio corpo, o homem que trai esposa, a esposa presa à moral imposta pela religião, o necrófilo<sup>3</sup>.

A escolha das personagens tem um papel importante na construção da paisagem urbana fílmica de Recife em *Amarelo Manga*. São personagens decadentes, deterioradas, assim como a própria paisagem. A problematização sobre a identidade presente no filme<sup>4</sup> é facilmente transferida para a própria questão paisagística da cidade: a desvalorização e deterioração do centro antigo do Recife em face da valorização de outras áreas, a ocupação desordenada das áreas de morros e mangues, etc. Daí o intenso contraste que se estabelece entre a cidade verticalizada que aparece sempre em segundo plano ao longo do filme, e o centro e as áreas de periferia que por sua vez aparecem em primeiro plano principalmente nas tomadas realizadas em panorâmica. Da mesma forma a paisagem social do filme é formada pelas

3 Além disso, vale ressaltar que a paisagem social formada pelos não atores que figuram ao longo do filme é constituída sempre por trabalhadores subempregados e pelas classes subalternas que habitam o Recife.

4 As personagens de *Amarelo Manga* parecem não se reconhecer em sua própria individualidade, o que fica evidente nas últimas sequências do filme, em que Dunga (Matheus Mashtergaele) e Lígia (Leona Cavalli), insatisfeitos com a sua realidade, olham para o próprio reflexo no espelho, enquanto choram. Noutra sequência, como que para fazer referência a essa problemática identitária, a personagem Isaac (Jonas Bloch), ao ter esquecido sua carteira no Bar Avenida, retorna horas depois, clamando por sua identidade. A mesma personagem participa também das últimas sequências do filme ao contemplar pensativo a cidade da janela do seu quarto no Texas Hotel (como que em contraponto aos personagens que por sua vez olham para o seu reflexo no espelho). Todos os principais personagens parecem refletir sobre si mesmos ao olhar para o seu próprio reflexo, para o nada (caso de Wellington), ou para a cidade. O desfecho é a cena final em que Kika, aparentemente insatisfeita com sua própria existência, opta por uma transformação radical, e tingi o seu cabelo na cor amarela, de tonalidade manga. Essas personagens fazem parte da paisagem urbana construída pelo filme na medida em que se representa uma cidade decadente em face de sua urbanização.

classes subalternas que povoam as áreas que servem como locações para o filme: pescadores, vendedores ambulantes, camelôs, estivadores, etc. figuram em primeiro plano enquanto as personagens do filme deslocam-se pela cidade.

Há em *Amarelo Manga* uma série de referências, e de textos que se entrecruzam na construção da sua paisagem fílmica, isto é, na construção de uma forma específica de olhar a cidade de Recife. Exemplos disso seria o *Manguebeat*: movimento musical que teve um importante papel no sentido de elaborar uma imagem da cidade a partir de referências que reproduziam um modo de ver a cidade construído por elementos em comum com o filme, qual sejam: a paisagem do Recife antigo, das pontes e viadutos que caracterizam a cidade, seus rios e mangues, e também as classes sociais que a habitam. Todo um imaginário urbano de Recife constituído a partir das memórias, do inconsciente coletivo, das vivências e de modos particulares de ver a cidade.<sup>5</sup>

O *Manguebeat* torna-se um elemento explícito na paisagem fílmica de *Amarelo Manga* ao constituir a sonoridade que dá vida a essa Recife cinematográfica tanto em sua trilha sonora como na sonoridade dos ambientes – presente no espaço diegético do filme. A música torna-se objetivação do lugar, torna-se parte dele, dá significado à paisagem cinematográfica elaborada pelo filme. Portanto, a paisagem fílmica de Recife é também construída pela sonoridade do *Manguebeat*, pela fusão de ritmos locais, tradicionais, à música pop.

Nessa paisagem fílmica estão presentes uma coleção de elementos, de figuras, de recortes, de personagens, etc., uma verdadeira gramática paisagística, há muito já reproduzida, e por isso velha, “amarelada”, desgastada. Não se trata de uma nova forma de olhar a cidade, mas do agenciamento desses dispositivos retóricos que reproduzem um discurso sobre Recife.

5 O *Manguebeat* é um movimento musical que surgiu no início dos anos 1990 em Recife-PE, que tem como proposta estética a mistura de ritmos regionais, Rock, Funk, Hip Hop, e música eletrônica. O *Manifesto dos Caranguejos com Cérebro* escrito pelo músico Fred Zero Quatro do grupo Mundo Livre S/A em 1992, marcou a origem do movimento, criticando as desigualdades sociais da cidade e a desvalorização das áreas de rios, mangues e periferias do Recife. O manifesto propunha uma cidade utópica – a *Manguetown* – cujo principal símbolo era uma antena enfincada na lama. Uma das principais ideias do movimento era a da modernização do passado, que sintetizava a fusão das tradições, da cultura local, a uma cultura pop de caráter universal, global, cosmopolita. Subjacente a esse discurso estava também a proposta de revalorização do Recife antigo e de sua cultura local.

É possível perceber na imagem de Recife em *Amarelo Manga*, influências por exemplo da imagem da Recife de Gilberto Freyre e seu *Guia prático, histórico e sentimental da cidade de Recife*; a Recife de Josué de Castro e de seu romance *Homens e caranguejos* ou de seus ensaios de geografia urbana sobre a cidade; a Recife do *Manguebeat* e a imagem utópica do *Manguetown* – que por sua vez remete a essas outras Recifes. Essas referências figuram como subtextos presentes na paisagem fílmica de Recife, se apresentando como alternativas para olhar a cidade. Esses modos de olhar para Recife foram sendo reproduzidos e atualizados por diversas manifestações artísticas e culturais ao longo do século XX, culminando no movimento *MangueBeat* nos anos 1990. Esse movimento produziu um discurso de revalorização das áreas deterioradas da cidade, bem como dos seus rios e mangues, e da população menos afortunada da cidade. Tratava-se de revitalizar o centro antigo da cidade, resgatar o seu passado, e, com isso, pensar em uma outra Recife, em um outro modo de vida.

A paisagem cinematográfica de *Amarelo Manga* é composta por uma série de elementos que remetem a essas referências que se apresentam ao longo do tempo. Esses elementos educam e domesticam essa forma de ver Recife, desde à música, à literatura, à sociologia, até às influências advindas do próprio cinema de Pernambuco. Eles nos ajudam a decifrar essa paisagem. São formas simbólicas que remetem a um modo de ver fabricado, normatizado, instituído por uma cultura. Ou seja, a fabricação daquilo que é visível, do “real”. Sendo a cidade vista através desse prisma.

Trata-se da própria forma de representar a Região Nordeste. De acordo com Albuquerque Jr (2011), com a decadência das elites rurais nordestinas entre o final do século XIX e início do século XX, esses grupos passaram a criar representações de um Nordeste rural, agrário, sobretudo na Zona da mata, onde haveria uma certa harmonia entre senhores de engenho e escravos. A construção desses “espaços da saudade” como caracteriza Albuquerque Jr, servia como base para manutenção desses grupos no poder, e mesmo como estratégia para obtenção de recursos junto aos governos centrais, como aponta Iná Elias de Castro (1992). Com o declínio da produção do açúcar no Nordeste - produção ainda arcaica e rudimentar - frente ao início da industrialização no Sudeste, constrói-se então a representação de um Nordeste rural, miserável, um Nordeste dos engenhos em decadência, dos casarões em ruínas, da saudade do tempo dos senhores de engenho, da cana-de-açúcar, das lendas, do folclore, das tradições etc. Essa forma de representar o Nordeste foi reproduzida como mostra Albuquerque Jr na literatura, na sociologia, nas artes visuais, e mes-

mo em discursos políticos, uma vez que, para manter o seu poder, as elites nordestinas passaram a utilizar desse discurso regionalista e tradicionalista.

Ao construir uma representação espacial de um Nordeste urbano a partir da cidade do Recife, percebemos que *Amarelo Manga* não rompe com a imagética de um Nordeste rural e em decadência. As classes subalternas que habitam o submundo do Recife que é recriado no filme, são vistos a partir de uma cidade em decadência, de igrejas abandonadas, de casarões em ruínas, envelhecidos, da desvalorização do centro antigo da cidade e das áreas de rios e mangues, das marcas de um passado rural e de sua cultura popular. O amarelo presente na fotografia é um dos principais símbolos presentes na paisagem urbana fílmica. A cor amarela, de acordo o sociólogo pernambucano Renato Carneiro Campos (1980) sempre esteve presente nas representações sobre o Nordeste, ao contrário de outras cores encontradas com frequência em representações de outras partes do mundo, a exemplo do vermelho e azul na Europa.

O sociólogo Renato Carneiro Campos, cujo ensaio é citado numa das últimas sequências do filme<sup>6</sup>, lança mão então de uma série de referências sobretudo na literatura, como é o caso do soldado amarelo presente no romance *Vidas Secas* do escritor alagoano Graciliano Ramos ou do poema *Os reinos do amarelo* de João Cabral de Melo Neto para demonstrar a função simbólica da cor ao representar o Nordeste. O Amarelo das paisagens, exceto as dos canaviais – salienta o autor, é o que reveste também os próprios habitantes da região – sua paisagem social: é o amarelo da miséria, das doenças, da subnutrição, das condições precárias de vida e de trabalho, da decadência etc. A cor, como é possível observar é sempre relacionada a fome, ao medo, a doenças, etc. o próprio soldado amarelo presente em *Vidas Secas* representava a repressão do regime autoritário do Estado Novo – período em que foi escrito o livro. O tom amarelo torna-se, como nota Campos, a cor simbólica do Nordeste: da sua decadência, dos antigos engenhos de açúcar, hoje em decadência, da pobreza, da subnutrição e das doenças; de uma região em ruínas, “amarelada”, desbotada, enferrujada, desgastada pelo tempo.

6 “Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretos, dos cabos de peixeira, da enxada e da estrovenga, do carro-de-boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos [...] Amarelo das doenças: das remelas nos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos [...] Trata-se de um tempo interior amarelo, velho, desbotado, doente, de água estagnada, rasa” (Campos, 1980, p.67-69).

O filme então faz uso dessa retórica da paisagem que remete a formas de representação da cidade que foram reproduzidas e largamente difundidas e utilizadas ao longo do século XX, tendo como base a própria representação do Nordeste. Há nessa representação do Recife em *Amarelo Manga*, como mencionado, à Recife do guia prático histórico e sentimental de Gilberto Freyre, um dos líderes do movimento regionalista no início do século XX – movimento que tinha como centro a cidade de Recife. Daí a ênfase no Recife antigo, seus rios e pontes, seus casarões mal-assombrados, suas igrejas antigas, e seus habitantes, sobretudo aqueles pertencentes às classes populares da cidade: pescadores, vendedores ambulantes, e demais trabalhadores que habitam e trabalham em condições precárias nos lugares que servem como locações em *Amarelo Manga*.

Percebe-se também nessa visão de Recife a influência da Recife de Josué de Castro tanto em seu *Romance Homens e Caranguejos*, como em seus ensaios de geografia urbana sobre a cidade que relatam a degradação paisagística pela qual passou a área do centro do Recife e a falta de planejamento e ocupação desordenada das áreas de mangue (alagados), e de morros – a exemplo do Alto José do Pinho. O autor denuncia a precariedade das condições de vida dessa população e representa um Recife pobre, decadente, já sofrendo das consequências socioambientais do crescimento urbano desordenado ainda no início do século XX.

Essas imagens da cidade são utilizadas também pelo *Manguebeat* que remete à visão sobre a cidade que tinham esses autores. O caranguejo, associado ao homem que não apenas habita os mangues (alagados) mas que dele retira o seu sustento, é referido pelo *Manguebeat*, e torna-se o “*mangueboy*” habitante de uma cidade utópica – a “*Manguetown*”, que utiliza as mesmas imagens recorrentes de Recife, seus rios e pontes, sua arquitetura, sua população pobre para criar uma outra cidade, revalorizando esses espaços então “marginalizados”.

A cor amarela é a principal metáfora desse envelhecimento dos lugares em que se passa o filme. O amarelo é a ferrugem, o encardido, a miséria. A paisagem urbana reveste-se assim de tons amarelados, cores quentes, vivas, pulsantes: o *Texas Hotel* e os quartos de Dona Aurora e Isaac, o *Bar Avenida*, o Matadouro Público de Carpina-PE, as favelas, os terrenos baldios, o bairro da Boa Vista e até mesmo as próprias personagens. Ao apresentar essa Recife “amarela”, decadente diante do processo de verticalização crescente da cidade, do aumento das desigualdades sociais e da deterioração paisagística pela qual passa o centro de Recife em meados dos anos 1990, Com essa visão,

Cláudio Assis parece contestar o modo de vida imposto por esse modelo de cidade, concedendo novamente visibilidade às áreas deterioradas do Recife, aos tipos humanos que as habitam, aos seus desejos e conflitos.

A paisagem é constituída dessa forma sempre pelas “ruínas” de um passado antes próspero: as ruínas do que antes fora um hotel glamoroso – presente até mesmo na maneira formal, imponente com que o personagem Bianor atende ao telefone, como se se tratasse de um grande hotel –, e que hoje é na verdade um prédio velho, repleto de móveis antigos, com suas paredes descascando, onde as pessoas dividem seu espaço com animais; reduto de personagens igualmente decadentes, em ruínas, bizarros. Além disso, o filme nos apresenta também a zona portuária que se localiza junto a região central do Recife e que no passado servia como importante entreposto comercial exportando grande parte da produção nordestina para o exterior e que hoje, assim como as áreas do antigo centro da cidade é também uma das áreas que sofrem desse deterioramento paisagístico tão comum às zonas portuárias do Nordeste.

*Amarelo Manga* nos apresenta também como outro exemplo dessa deterioração da paisagem, a Igreja Nossa Senhora do Pilar que, com sua arquitetura neoclássica, encontra-se abandonada com suas janelas e porta cimentadas, no interior da Favela do Rato, situada no Bairro do Recife. O prédio representa não apenas uma igreja católica em decadência, mas remonta também a própria degradação de determinados espaços da cidade, à margem de seu processo de urbanização. Ainda, um outro exemplo que o filme nos apresente é o do hoje desativado Matadouro Público de Carpina, localizado no município de Carpina/PE, trata-se de um antigo casarão, também extremamente envelhecido e “amarelado” assim como o *Texas Hotel* e que traz a marca de um passado rural em decadência. As marcas dessa cultura rural estão presentes também na cidade: na cantoria sertaneja, na sanfona, no bode (animal típico do sertão nordestino), nas cantigas religiosas embaladas no velório do personagem Bianor, e nas características individuais dos figurantes que aparecem ao longo do filme, associadas à realidade do mundo rural: chapéus, vestimentas, modos de falar.

O olhar em *Amarelo Manga* é então sobre uma Recife do passado que hoje está em plena decadência; deteriorada, “esmagada” pelo processo de urbanização transcorrido entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000. O ponto de vista sobre a cidade engloba o Recife antigo, o bairro da Boa Vista, o Bairro do Recife, lugares também associados a suas lendas urbanas: como, por exemplo, a do *Perna Cabeluda*, que

bem poderia ter sido contada por Gilberto Freyre em *Assombrações do Recife Velho*<sup>7</sup>. O olhar se preocupa em mostrar a população mais pobre, aqueles que migraram das zonas rurais com direção à capital no início do século XX e ocuparam os alagados – os manguezais – e os morros, bem como a região central da cidade e bairros antigos como Alto José do Pinho, Brasília Teimosa ou o próprio Bairro do Recife. A história da deterioração da paisagem, da falta de planejamento urbano e das condições precárias da população pobre de Recife contada por Josué de Castro nos seus ensaios de geografia urbana sobre a cidade ou no seu romance *Homens e Caranguejos* parecem ser referência marcante em *Amarelo Manga*, assim como o é para o *Manguebeat*.

Essas imagens do Recife antigo, desgastado, “amarelado”, os rios, pontes e mangues, seus personagens das classes mais baixas da cidade são também o principal motivo do *Manguebeat* nos anos 1990 que por sua vez também resgata as visões de autores como Gilberto Freyre e Josué de Castro. Vale ressaltar como aponta Nogueira (2009), que o ciclo do cinema produzido em Pernambuco nos anos 1990 de onde provém realizações como *Amarelo Manga*, esteve muito associado ao *Manguebeat*, seja na utilização de suas ideias – de seu “vocabulário” comum –, na visualização de Recife e do Nordeste através de seus principais motivos ou no vínculo existente entre os cineastas e os músicos.

Tratava-se de fundir as tradições – a cor local – a uma cultura pop universal, à ideia de modernização do passado. Essa visão propunha “salvar” a cidade de sua deterioração não só urbana e paisagística, mas também social; propunha metaforicamente “desentupir as veias de Recife” (seus rios), salvá-lo de sua inerente estagnação. Novamente as imagens se repetem: os rios, as pontes, o mangue, o Recife antigo, as classes populares, etc. Recife é construída a partir e através dessa moldura, dessas cores, desses personagens, desses lugares. Alguns autores sugerem um *Manguebeat cinematográfico* (Figueirôa, 2005), outros uma *estética mangue* (Fonseca, 2006) presente em filmes como *Amarelo Manga*.

7 Numa das sequências de *Amarelo Manga*, os moradores do Texas Hotel estão assistindo na televisão um programa sobre o Perna Cabeluda. Ouve-se o áudio do curta metragem *A Perna Cabeluda* (1996), também produzido pela produtora Parabólica Brasil – a mesma de *Amarelo Manga* – e dirigido por Gil Vicente, Marcelo Gomes, Beto Normal e João Jr. A Perna Cabeluda foi uma lenda urbana popular durante os anos 1970 entre as camadas mais pobres da população do Recife e relembrada pelo grupo Nação Zumbi (banda precursora do *Manguebeat*) na música *Banditismo por uma questão de classe* em seu disco de estreia *Da lama ao caos* (1994).

É, portanto, essa Recife deteriorada que encontramos em *Amarelo Manga*. Uma Recife decadente, fruto da falta de planejamento e de um processo desordenado de ocupação como já apontava Josué de Castro nos anos 1940. *Amarelo Manga* concebe Recife por esse prisma, através dessa moldura de cidade que precisa ser repensada em termos sociais, urbanos e paisagísticos, talvez uma cidade de um passado, hoje em decadência, que precisa ser resgatado, questionando o modo de vida urbano e o planejamento da cidade, uma Recife que precisa ser salva de sua deterioração assim como propõe o *Manguebeat* em sua utópica *Manguetown* repleta de lembranças de uma Recife do passado.

### Considerações finais

Na intenção de provocar uma reflexão acerca do modelo de cidade e do modo de vida urbano, como sugerido no início desse capítulo, Cláudio Assis utiliza em *Amarelo Manga* uma série de imagens que remetem a uma Recife específica: decadente, tanto no que diz respeito a deterioração paisagística do antigo centro da cidade, quanto às condições precárias da população que habita os bairros de periferia.

Pessoas e lugares participam da construção desse discurso de paisagem. Ao dar visibilidade a diversos tipos de personagens, Cláudio Assis indica que a cidade também pertence às classes sociais subalternas que habitam Recife. Nesse sentido, o cineasta dá visibilidade a lugares marginalizados do espaço urbano, tanto em termos sociais como em termos arquitetônicos e da sua paisagem natural. Lugares que, com o tempo e o descaso por parte do poder público, foram esquecidos frente à valorização de outras áreas da cidade.

Para criar um olhar particular sobre a cidade, que nos permite repensá-la em termos sociais e paisagísticos, Cláudio Assis faz uso de uma série de imagens que remetem a representações culturais estabelecidas ao longo do tempo. São visões sobre os espaços urbanos que foram sendo construídas ao longo do tempo na literatura, na música e no próprio cinema. A sobreposição desses textos, agenciados pelo filme, constrói um imaginário urbano, um discurso de cidade, que influencia a forma de ver e vivenciar a cidade de Recife. Daí a utilização de imagens que apontam para a desvalorização do Recife antigo, e para a qualidade precária de vida das populações que a habitam e trabalham no seu entorno e nos bairros de periferia. Essas imagens aparecem ao longo do filme permeadas pela sonoridade *Manguebeat* e por registros da cultura local.



Nesse contexto, é significativo que *Amarelo Manga* tome para si locações na cidade de Recife como o *Texas Hotel*, o *Bar Avenida*, a igreja abandonada, o matadouro imundo. Para construir a sua representação da paisagem urbana de Recife, Cláudio Assis utiliza imagens da miséria, do sangue escorrendo pelo chão, da nudez, da carne, da precariedade, do sujo, do velho, do encardido, do desbotado, do amarelado; bem como permeia o filme de figurantes que são eles próprios habitantes e trabalhadores da cidade: camelôs, ambulantes, estivadores, pescadores, etc. Cada elemento na paisagem da cidade construída em *Amarelo Manga* funciona como um dispositivo retórico na construção de um discurso de cidade específico. Cada elemento fílmico, nesse caso, desempenha um papel singular no léxico da paisagem geográfica.

## Bibliografia

- Albuquerque Jr., D. M. (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes*. (5ª ed.). São Paulo: Cortez.
- Campos, R. C. (1980). *Tempo amarelo: ensaios*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.
- Castro, I. E. (1992). O mito da necessidade: discurso e prática do regionalismo nordestino. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Castro, J. (1954). *A cidade do Recife: ensaio de geografia urbana*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil.
- Castro, J. (2003). *Homens e Caranguejos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Cauquelin, A. (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cosgrove, D. (1984). *Social formation and symbolic landscape*. London & Sidney: Croom Helm.
- Cosgrove, D. (1998). A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In Corrêa, R. L. & Rosendahl, Z. (orgs). *Paisagem, Tempo e Cultura* (92-123). Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Cosgrove, D. & Jackson, P. (2000). Novos rumos da Geografia Cultural. In Corrêa, R. L. & Rosendahl, Z. (orgs). *Geografia Cultural: Um Século* (2) (15-32). Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Costa, M. H. B. V. (2011). Filme e Geografia: outras considerações sobre a realidade das imagens e dos lugares geográficos. *Espaço & Cultura*, v. 29, 43-54.
- Duncan, J. (2004). A paisagem como sistema de criação de signos. In Corrêa, R. L. & Rosendahl Z. (orgs.). *Paisagem, textos e identidade* (91-132). Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Fonseca, N. A. (2006). *Da lama ao cinema: interfaces entre o cinema e a cena mangue em Pernambuco*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco
- Freyre, G. (1974). *Assombrações do Recife velho: algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense*. (3ª ed.). Rio de Janeiro: J. Olympio.
- Freyre, G. (2007). *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do*

*Recife* (5ª ed.). São Paulo: Global.

Gomes, P. C. C. (2013). *O lugar do olhar: elementos para uma Geografia da visibilidade*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil.

Name, L. (2013). *Geografia pop: o cinema e o outro*. Rio de Janeiro: Apicuri.

Quatro, F.Z. (n.d.) Caranguejos com cérebro (Manifesto). Prefeitura da cidade (Recife/PE). Web site. Acedido julho 26, 2009, em [www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos\\_manifesto1.html](http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html).

Nogueira, A. M. C. (2009). *O Novo ciclo do cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Recife: Ed. Universitária da UFPE.

Schama, S. (1996). *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das letras.

### **Filmografia**

Assis, C. (2003) *Amarelo Manga*. Brasil

Vicente, G.; Gomes, M.; Normal, B.; João Jr. (1976) *A perna cabeluda*. Brasil.



# 14

## Imagens desabam sobre paisagens - Acidente e espaço acidental no cinema de Cao Guimarães

Wenceslao Machado de Oliveira Jr

Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.

Fotografei o sobre. Foi difícil fotografar o sobre.

*Manoel de Barros*

### **Preâmbulos: o sobre e o ensaio**

Sobre sobre sobre... no trecho do poema de Manoel de Barros o *sobre* desvia-se do sentido daquilo que vem de fora – e fala das e sobre as coisas, representando-as – para, nesse desvio, conectar-se a outros sentidos. Primeiramente aproximar de sentidos daquilo que estaria *entre*, no vão, hiato, instante, intervalo que separa uma coisa de outra; em seguida metamorfoseia-se ao aproximar-se de sentidos que apontariam para o vazio, para aquilo que não existe senão como resto de um acontecimento: sobre *como* sobra; então metamorfoseia-se novamente e avizinha-se dos sentidos daquilo que emerge de um acontecimento, daquilo que se instaura *na* imagem e, *como* imagem, testemunha algo invisível.

Fotografar o *sobre* é fazê-lo imagem, criá-lo *como* imagem. E é difícil tornar imagem esse *sobre* justamente por ele emergir num amálgama

de todos esses sentidos acima elencados: representação, intervalo, sobra, criação, testemunho.

É em torno desse *sobre* múltiplo que circulo neste ensaio<sup>1</sup>, no qual mobilizo a paisagem e a imagem como palavras também múltiplas em seus sentidos e potencialidades. Chamo de ensaio a este texto porque ele é uma insistência em colocar na forma escrita os pensamentos nômades que tive e tenho a partir desse pequeno trecho do poema *O fotógrafo* (Barros, 2010, p.379). Agenciado pela vontade de conectar essa insistência com o problema em torno do qual se faz esse livro, as relações entre cinema e geografia, decidi pela experimentação de uma escrita também nômade, sem intenção de chegar a alguma conclusão, mas com o desejo de aproximar autores, artistas e ideias que me encantam. O que trago a seguir são fragmentos em busca de conexões... desconexões que fogem dos fragmentos...

Na composição dessa escrita trouxe alguns companheiros para circular ao meu lado. Aos poucos os irei chamando ao texto, ainda que dois deles já estejam nomeados desde o início: o cineasta mineiro Cao Guimarães, que morou em Londres muitos anos, onde começou a filmar e o poeta matogrossense Manoel de Barros, que morou no Rio de Janeiro alguns anos, onde começou a escrever. Outros ainda não foram nomeados, mas se imiscuem nalgumas palavras destes primeiros parágrafos, palavras que funcionam como conceitos em suas obras. Por hora, os deixo sem nomeação explícita e chamo ao texto minha primeira companheira neste circuito, a geógrafa minhota Ana Francisca de Azevedo, que morou no Porto muito anos, onde começou a geografar.

### **A paisagem e a imagem**

Em seu livro *A ideia de paisagem* (Azevedo, 2008) essa geógrafa aponta uma certa distinção entre a ideia de paisagem e a experiência de paisagem ao traçar o percurso da ideia de paisagem como algo que promove “a suspensão da paisagem como experiência” (2008, p. 118) na medida mesma que esta ideia de paisagem torna-se um artifício geográfico-científico de visualização que objetifica o lugar como identidade única numa representação cindida dos corpos, estabelecendo um modo de pensar sob o controle do sujeito (humanista) em que o espaço é tomado como sendo totalmente externo a esse sujeito e a paisagem uma das representações que esse último faz *sobre* o es-

1 Este ensaio é resultado da pesquisa “As geografias menores nas obras em vídeo de três artistas contemporâneos” realizada como Pós-Doutorado no Departamento de Geografia da Universidade do Minho (Portugal), e financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq (Brasil).

paço. Aqui o *sobre* tem como único sentido a fala que vem de fora e diz algo sobre o espaço sem nele estar presente fazendo com que, justo por isso, essa representação (paisagem) do espaço se pretenda neutra e privilegiada porque descorporizada, distante de qualquer experiência subjetiva no lugar.

No livro que se segue a esse primeiro, *A experiência de paisagem* (Azevedo, 2011, p.15), “mais do que uma ideia, a paisagem é entendida como uma experiência do ser com o Outro, uma experiência do devir e do contacto”. A paisagem é afirmada “como tecnologia para a organização da experiência” (idem, p.18), sendo a experiência tomada como subjetiva e “animada pelo desejo de conhecimento e pela prática de um sujeito comprometido com o pensar criativo do corpo através da paisagem” (idem, p.20). A paisagem aqui já não será representação externa, mas sim uma experiência intervalar, cujos sentidos gestam-se no encontro entre corpo e espaço.

Se os escritos acerca da paisagem dessa minha companheira já ensinam bons circuitos para minha escrita, a opção dela por lidar com outros sentidos e potencialidades da paisagem numa aproximação com o cinema arrasta-me ainda para mais próximo dos seus escritos, nos quais ela afirma que

a experiência fílmica emergiu como uma geografia háptica em que o ‘óptico’ integra um sistema perceptivo mais abrangente amplamente conectado com as esferas emotiva e afectiva [e que] os desenvolvimentos da prática espectral constituiram elementos fundamentais para a redefinição da experiência de paisagem através do cinema (Azevedo, 2011, p.21 – destaque do original).

A autora entende que “a paisagem cinematográfica ganha vida pela relação que estabelece com o espectador” (Azevedo, 2011, p. 120) e foca-se na recepção do filme como experiência cinematográfica, assumindo que “a paisagem é um lugar de comunicação” (Azevedo, 2011, p.16) entre o espaço e o espectador, fazendo com que haja

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 subjetividades e estados psíquicos (Azevedo, 2011, p.23)

fazendo com que o *sobre* espacial-geográfico que aí “se fotografa” – o conhecimento? o pensamento? – não mais seja algo externo, mas sim se situe a meio caminho entre os polos do ato comunicativo, portanto, um *sobre* como intervalo e criação, prene de (im)possíveis devires onde o sujeito da experiência entra em contato corporal com o espaço que é já entendido também como imagem (paisagem), a um só tempo material e psíquica.

Como zona de intercepção entre sujeitos orgânicos e inorgânicos, tecnologias e textos, a paisagem cinematográfica nutre-se desse sentido de tornar móvel o acto generativo de habitar lugares. (Azevedo, 2011, p.22)

Esse segundo livro de Ana Francisca de Azevedo dedica-se a apresentar “como se processa a articulação de uma ou várias linguagens da paisagem que funcionam como expressão de múltiplas experiências” (Azevedo, 2011, p.23) psíquicas resultantes do encontro entre o ser-sujeito com o Outro-espaço: uma psico-geografia.

### **O estilo espacial e o testemunho do lugar**

Na continuidade deste ensaio me dedico a seguir algumas pistas deixadas por Azevedo acerca da relação entre cinema e paisagem, mas o faço a partir de outra mirada onde a paisagem cinematográfica é tomada como obra de arte e, como tal, desloca-se do ato comunicativo para adentrar com mais intensidade no domínio da expressão. Uma obra de arte cinematográfica seria a expressão não de um sujeito-artista, mas de forças que encontram passagem para se exprimirem numa obra que emergiu do encontro entre cinema e lugar-espaço agenciado pelo *estilo* de um artista. *Estilo* entendido segundo Ana Godinho (2007), outra companheira que chamarei a esta escrita alguns parágrafos adiante.

Distinto de Azevedo (2011), que foca mais na experiência dos espectadores, meu foco será tanto nos meios do cinema para promover encontros com o espaço-lugar quanto nas potências de um filme – tomado como obra de arte – para abrir a experiência da paisagem cinematográfica para o *sobre* que nela desaba quando a paisagem é atravessada por certos tipos de imagens que arrastam os sentidos do que ali é “fotografado” – o pensamento? as sensações? – para as margens dos sentidos de *sobra*, criação e testemunho, ao mesmo tempo que continuam a ser mobilizados os sentidos de representação e intervalo. Não há superação ou negação de um sentido por outro, mas rasuras, estranhamentos, oscilações, misturas. É esta a intenção prin-



cial em tomar o filme *Acidente*, de Cao Guimarães e Pablo Lobato, como obra a ser descrita e analisada mais adiante. Convergem para este filme muitas das principais “potências espaciais” características do chamado cinema expandido<sup>2</sup>, cuja expansão se deu mais contemporaneamente devido a várias características presentes em *Acidente*, entre elas cito as novas conexões entre o cinema, as artes e o vídeo e também entre o cinema e o espaço-lugar, bem como as novas formas de organização dos meios cinematográficos em relação à digitalidade, às (não)narrativas, às montagens (não)lineares, às captações (não)documentais e às locações e roteiros (não)ficcionais, fazendo com que sejam mais frequentes filmes em que “aparece um tipo de espaço que procede por vizinhanças, de modo que as conexões de um pequeno pedaço com outro se fazem de uma infinidade de maneiras possíveis e não são predeterminadas” (Deleuze, 1992, p.154).

Antes de trazer o filme *Acidente* e o cinema de Cao Guimarães como companhia de escrita, sigo um pouco mais na companhia de Ana Godinho para que as palavras dela me auxiliem a dizer ao leitor do que se trata quando falo em *estilo*. Segundo essa autora, ainda que o estilo de um artista se defina por uma certa constância daquilo que se expressa em suas obras, o *estilo* não se vincula à repetição, mas sim àquilo que difere na repetição e insiste em fazer-se notar na diferença.

O estilo será então uma heterogeneidade que faz a diferença. Não uma organização reflectida, nem uma estrutura significativa qualquer, nem ainda, uma inspiração espontânea.

[...]

O estilo não é uma criação psicológica individual, particular, uma construção, uma ‘maneira’ (de ordenar frases, sons, matérias de expressão de qualquer espécie) ou uma ‘forma’ (pessoal) de um conteúdo (a ‘forma’ de uma escrita, por exemplo). [...] O estilo é o modo como as matérias de expressão se organizam para exprimirem o mundo (Godinho, 2007, p.43; p.36-7).

2 “Hoje, num momento marcado como nunca pela dissolução das fronteiras, por intensas migrações entre os campos do cinema, da fotografia e das artes plásticas, vemos nascer uma série de obras desconcertantes e inclassificáveis, obras sem lugar, diríamos, que parecem pôr em movimento um pensamento oblíquo e transversal, modos de sentir e pensar que se produzem no cruzamento, na contaminação entre diversas artes e linguagens. Longe do domínio exclusivo deste ou daquele campo, portanto, desta ou daquela linguagem, essas obras não cessam de produzir linhas de fuga, de propor variações, fissuras, de pensar novos arranjos na paisagem (audiovisual e teórica) contemporânea. É a partir desse lugar inquietante, de fato, que elas criam um campo de experimentações difusas, uma região aberta de possíveis que relança a hierarquia entre as artes, que embaralha suas lógicas e lugares, reconfigurando os mais diversos aspectos da experiência (áudio)visual”. (Gonçalves, 2014, p.10)

Ao aproximar dois ou mais objetos diferentes, que a despeito de serem vizinhos no lugar mantem-se distantes por ainda não estarem articulados entre eles, um *estilo* que toma o espacial como uma de suas matérias-primas, como o de Cao Guimarães, permite que esses objetos diferentes, talvez, se misturem de alguma maneira, se liguem, troquem ou associem-se nalguma obra que ofereça passagem para as matérias de expressão daquele lugar. Ao mesmo tempo esse *estilo* força a linguagem acionada por ele – nesse caso, a cinematográfica – a desviar-se de onde estava<sup>3</sup>, fazendo-a outra para acolher essas matérias de expressão despregadas naquele encontro-lugar. Nesse sentido, a “potência espacial” de certo *estilo* de fazer cinema seria uma maneira de, talvez, testemunhar o encontro-lugar como *acontecimento*<sup>4</sup>.

Há uma distinção fundamental a concretizar entre a noção de *facto* e a noção de *acontecimento*. Manifestando uma consciência espacial e temporalmente identificável e definível, o *facto* apresenta-se como uma presença materialmente evidente para quem quer que o encare. Num contexto factual o mundo é objectivo. Ele pode ser objecto de uma palavra que o devolve na sua factualidade; objecto de um dizer que – *referindo-se a* – enuncia, nomeia, descreve, dá a saber. Num sentido acontecimental (*événemential*) o mundo não é nem objectivo nem subjectivo. O acontecimento é o próprio movimento de metamorfose do mundo e do sentido: uma metamorfose do im-possível. Rasgado inesperadamente no corpo partilhado do mundo e do indivíduo, o acontecimento é o que dá acesso ao *aberto* do mundo que se abre nele à possibilidade do im-possível. (Vilela, 2010, p.407, destaques do original)

O testemunho, na acepção de Eugénia Vilela, é a criação de um intervalo entre o vivido e ele mesmo, onde o acontecimento indizível vem se fazer linguagem, onde o impossível vem se fazer novo possível. Por isso, cada testemunho é um ato inaugural na e da linguagem, sendo algo aquém e além dela, sendo o (im)possível a que se *chega* não a partir de uma intenção-linguagem prevista, mas algo-aquilo que se

3 Em outras palavras, Noël Mouloud, diz que “o artista retoma uma temporalidade não serial, que ainda não está organizada, ou uma espacialidade ou multiplicidade de espacialidades vividas e pré-categoriais, e que, pelo seu artifício, aliás, ele as conduz a uma certa linguagem, a uma certa sintática. Seu estilo, ou sua recriação pessoal consiste em impor, como objetivas, estruturas que são tomadas de um estágio não objetivo. Enfim, há aí uma boa parte do dinamismo da arte. (Mouloud, citado na parte do debate em Deleuze, 2004, p.124)

4 “O testemunho é, assim, uma experiência: a experiência de um acontecimento em relação ao qual irrompe uma *gramática da criação*.” (Vilela, 2010, p. 439)

*encontra* quando se é forçado a ir *de encontro* à linguagem para criar um ato-linguagem que escapa às palavras e significados já existentes.

Testemunho-estilo são aqui tomados como aquilo que faz a linguagem diferir ao dar passagem a matérias de expressão que se organizam ali – no encontro-lugar – pela primeira vez e que, por isso, criam (um) mundo, não se restringindo a dar a ver o já existente enquanto “deslocam-se levemente da experiência” (Godinho, 2007, p.39).

Mas de que experiência se trata aqui? Da experiência espacial. Mais especificamente da experiência com os lugares, não como Outro do corpo-sujeito, mas como radicalização do corpo como aquilo que *está aí* (Deligny, 1975), no lugar, inseparável dele, corpo-espaço co-constituindo-se mutuamente *como* encontro. Encontro entre trajetórias heterogêneas, conforme Doreen Massey (2008) nos aponta em sua concepção da espacialidade, a qual, para efeito desse ensaio, resumo a seguir. O espaço seria “a justaposição circunstancial de trajetórias previamente não conectadas [criadora de um] estar juntos [...] não-coordenado” (Massey, 2008, p.143); para essa outra geógrafa companheira na minha escrita, o espaço “não é, de forma alguma, uma superfície” (p.160), mas sim “a esfera da coexistência de uma multiplicidade de trajetórias” (p.100) humanas e não-humanas, “uma simultaneidade de estórias-até-agora” (p.29) que “envolve contato e alguma forma de negociação social” (p.143). O espaço “é uma eventualidade” (p.89), “um produto contínuo de interconexões e não-conexões [...] sempre inacabado e aberto” (p.160), estando, portanto, “sempre em construção” (p.29). Se “o espaço é o entrelaçamento de trajetórias em curso, das quais algo novo pode emergir” (p. 138), deve-se pensar “o espaço *como* devires coetâneos” (p.267), o que, inevitavelmente, “implica o inesperado” (Massey, 2008, p.165).

No contexto desse conceito de espaço é que Doreen Massey (1991) diz que “entonces cada ‘lugar’ puede verse como un punto particular y unico de su interseccion. Es, verdaderamente, un punto de *encuentro*”. (Massey, 1991, p.126 – destaque do original). O conceito de lugar, portanto, aparece como intensificação da coetaneidade das trajetórias heterogêneas que constituem o espaço ao ser conceituado a partir da copresença dessas trajetórias, salientando que elas estão a um só tempo articuladas e desarticuladas, fazendo do lugar uma abertura entre trajetórias não relacionadas entre si. É nesse sentido que Massey afirma que “los lugares y los espacios, mas que localizaciones con coherencia propia, devienen focos de encuentro de lo no relacionado” (1999, p.138). É a importância do não relacionado, da desarticulação entre trajetórias coetâneas ou copresentes, para o entendimento do

espaço e do lugar como algo em devir que leva essa autora a destacar a importância da política como dimensão efetivadora do espacial.

No *estilo* de fazer cinema de Cao Guimarães é o não relacionado que emerge diante de nós, que se imiscui nas e entre as imagens e sons<sup>5</sup> que ganham existência nos filmes, fazendo com que estas imagens e sons sejam, por assim dizer, testemunhos dos lugares como encontro intensivo entre a trajetória cinematográfica agenciada por esse cineasta e as demais trajetórias heterogêneas que compunham cada lugar onde a equipe de Cao Guimarães aportou e disparou devires que se expressam em forma de filme. Cabe salientar que o expresso no filme não é propriamente o diretor e sua subjetividade, mas sim aquilo que despregou no encontro por ele promovido, as matérias de expressão do lugar que encontraram ali passagens para ganhar expressão em imagens e sons, imprimindo um devir-cinema no lugar ao mesmo tempo que imprimia um devir lugar no filme quando forçava a linguagem do cinema a desviar-se dela mesma<sup>6</sup> para dar passagem às matérias de expressão – forças e trajetórias – encontradas copresentes ao cinema naquele lugar.

### **O estilo em Cao Guimarães**

Segundo Consuelo Lins, Cao Guimarães encontra-se no grupo de cineastas contemporâneos que “acreditam que, mais do que de imagens, o cinema se constitui de blocos de espaço-tempo” (Lins, 2007, p.121). Nesse grupo de cineastas estão Abbas Kiarostami, Aleksandr Sokurov, Gus Van Sant entre outros que, segundo essa autora, criam filmes em que “as construções temporais (...) privilegiam a acuidade sensorial

5 *Acidente* é composto de sons que se desnaturalizam no encontro com as imagens. Os sons desnaturados participam da luta de Cao Guimarães contra, numa expressão dele próprio, a “palavra já significada”. Por isso, em seus filmes ouvimos personagens a falar frases ininteligíveis, inaudíveis, incompreensíveis. Mas é provável que o prefixo “in” seja aqui mal colocado. Não se tratam de frases que negam a linguagem e sua dimensão comunicativa de signos já significados, mas sim da afirmação dessas frases como ruídos emitidos por bocas humanas que se lançam no fluxo expressivo (de linguagem) do mundo: devir-animal, devir-vegetal, devir-vento, devir-furo na parede, devir-sombra no muro, devir-borbulhas na água... o que esses ruídos dizem é paradoxal porque permanece fluindo após os sons terminarem, após a imagem desfazer-se de qualquer som e ser somente silêncio; silencia que, por sua vez, é presença sonora, ruído ensurdecedor a estourar nossos tímpanos com os fluxos vertiginosos de sentidos e sem sentidos que (se) grudam ali.

6 É nessa perspectiva que não está em foco a linguagem comunicativa, mas sim exatamente as potencialidades da linguagem quando é forçada a reconhecer sua incapacidade de comunicar algo e, por isto, torna-se outra, amplia-se em si mesma ao acolher aquilo que antes não estava ali. Em outras palavras, a capacidade de estranhar-se da própria linguagem em suas relações com as experiências, a capacidade de fazer-se aberta, incompleta, em devir para poder expressar aquilo que se desdobrou no encontro entre linguagem e mundo, cada lugar do mundo. Nesse sentido, “a linguagem deixa de ser pensada enquanto comunicação de um sentido ou de uma verdade a partir de um sujeito que seria a origem e o responsável desse enunciado” (Vilela, 2010, p.455).

do espectador, propõem novas experiências sensíveis e imprimem mudanças em nossa percepção de mundo” (Lins, 2007, p.121). Assim como a grande maioria dos escritos de cinema, para Lins o espaço desaparece sob a prioridade dada ao tempo, fazendo com que as construções fílmicas sejam tomadas como temporais, bem como as experiências sensíveis e as mudanças de percepção pareçam vincular-se exclusivamente ao tempo.

Busco aqui salientar o quanto o cinema, e sobretudo um cinema como o de Cao Guimarães, efetiva o espaço como potente na oferta de experiências; essas potências espaciais agem não em oposição ou sob o tempo, mas enquanto blocos de espaço-tempo, enquanto forças que emergem de outras temporalidades e espacialidades, umas imbricadas nas outras.

Nessa perspectiva, *Acidente* coloca-se como um marco na obra de Cao Guimarães. Nesse pequeno filme, os personagens humanos são dissolvidos entre os personagens espaciais-geográficos. Os nomes próprios são de cidades e são as formas municipais dessas cidades, brancas e irregulares (Fig. 1), que aparecem “sonorizadas” logo no início do filme e indicam o “diagrama espacial” que ope-

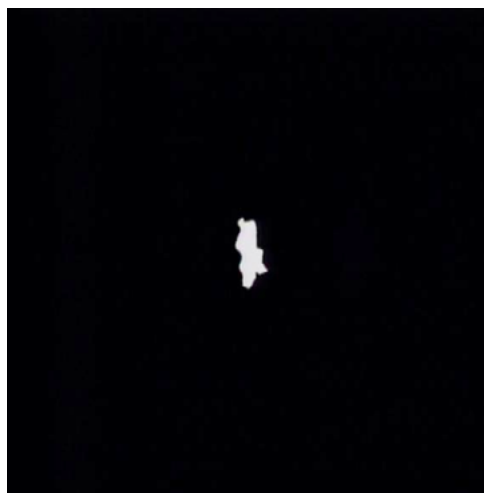


Fig. 1

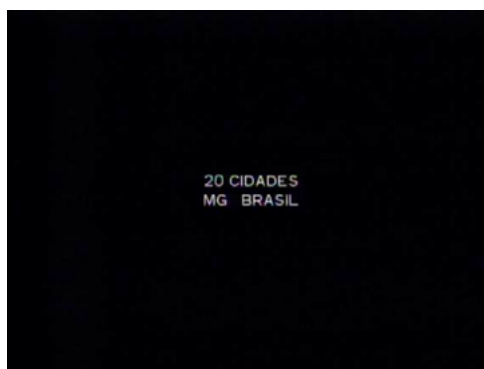


Fig. 2

rará no poema<sup>7</sup>, 20 CIDADES MG BRASIL (Fig. 2), que aparece ao final dessa sequência inicial. Será do nome das cidades que emergirão os bloco espaço-temporais, pensados aqui como blocos de sensações (Deleuze, 2007). Ao bloco denominado Heliadora segue-se o bloco Virgem da Lapa e a ele o Espera Feliz, o Jacinto, o Olhos D'água...

Em seguida aparecerá a tela onde uma daquelas formas brancas irregulares irá aparecer no canto inferior direito e será seguida de um nome, Heliadora, abrindo uma sequência de cenas que nos parece terem sido – e o foram! – realizadas na cidade de mesmo nome.

Aos catorze minutos de filme esse significado geográfico-documental das imagens sofre um desvio, abre-se num vão. Se até então a edição apontava para serem elas apenas informações audiovisuais acerca daquelas cidades, na tela vemos surgir os nomes das cidades novamente e notamos eles tomarem a forma de estrofe de um poema, de uma história de amor:

HELIODORA  
VIRGEM DA LAPA  
ESPERA FELIZ  
JACINTO OLHOS D'ÁGUA

No canto esquerdo da tela, lugar habitual da escrita poética, surgem novamente os nomes que havíamos visto no canto inferior anteriormente, lugar habitual das legendas informativas. Nesse momento, mesmo sendo espectadores experimentados em entendimentos geográfico-científicos das obras audiovisuais, teremos nosso percurso de entendimento rasurado, desviado da significação informativa das imagens e sons que havíamos visto até ali. A primeira estrofe do poema abre um vão para onde são sugadas imagens, sons, significados, informações, legendas... Ali, no vão impreciso e poético, passam a oscilar: as imagens de Heliadora são a um só tempo da cidade e da personagem do poema. Mas então Heliadora é uma virgem, personagem feminina, *ou* uma personagem masculina, uma vez que nas cenas realizadas nesta cidade é um homem gay quem fala de amor? Virgem da Lapa diz respeito ao amor homossexual que não se efetiva para a personagem Heliadora *ou* são as meninas vistas ao longo do bloco de espaço-tempo sob o nome desta cidade? A Espera Feliz é a dos meninos que encerraram, amarrados em cruces, o bloco de espaço-tempo

7 Mais a frente neste ensaio dedicaremos um fragmento a este poema feito diagrama.

anterior sob o nome Virgem da Lapa *ou* é a espera que a câmera fixa realiza ao longo de todas as cenas deste bloco em que, de repente, algo se move?

Mas se ao invés do “ou” dicotômico e exclusivo, pensássemos essas imagens a partir do “e”, inclusivo e variante, as perguntas acima tornar-se-iam afirmações, assim como do bloco de espaço-tempo Olhos D’água poderíamos dizer que expressa a cidade e os olhos de Jacinto e os outros lugares do município e os olhos do homem que olha para nós ao final e o lacrimejar dos que sofrem por amor e o embaçamento da retina na velhice e as minas de água e... Dessa maneira, cada um dos blocos de espaço-tempo opera como rizoma inscrito pelo poema nas imagens e sons, criando um *entre* e potencializando conexões outras, fazendo emergir sensações inusitadas, “pequenas percepções” (Gil, 2005) nos/através dos corpos-imagens e sons esvaziados da lógica informativa, inseridos nos paradoxos das precariedades dos sentidos e sem sentidos que dali vazam, escorrem e esburacam a paisagem (e a significação estável) que buscava se estabelecer.

Emergem desses encontros desarticulados entre poema e imagens blocos de sensações e percepções ínfimas, menos informativas e mais oscilantes, configurando narrativas mais sensoriais que cognitivas.

Para os estudiosos do cinema brasileiro contemporâneo, Cao Guimarães é um dos representantes mais significativos do modo de fazer cinema denominado por Osmar Gonçalves de “narrativas sensoriais”.

Nas narrativas sensoriais, o que vislumbramos são novas modalidades de apreensão e de percepção do mundo, modos mais abertos às ambiguidades e transformações do real, onde podemos perceber não apenas o valor da representação e do simbólico, mas também das forças (instáveis, em devir), das pequenas impressões, das atmosferas onde nada de preciso é ainda dado, onde o pensamento apenas se ensaia, se deslocando levemente da experiência.” (Gonçalves, 2014, p.18)

Na introdução ao livro *Narrativas sensoriais* (2014), esse autor escreve haver duas tendências nesse novo cinema brasileiro, explicitadas na longa citação a seguir:

De um lado, com efeito, parece haver um movimento no sentido da contenção e da rarefação, a busca por formas mais sóbrias e minimalistas, atentas aos pequenos gestos, aos pequenos eventos que emergem na superfície do cotidiano. Obras cuja força parece emergir de certo rigor descritivo, de um olhar fotográfico – essencialmente distendido e silencioso – que se volta às delicadezas, às insignificâncias, às pequenas epifanias do cotidiano. Numa palavra: obras sobre quase nada, filmes e instalações que parecem recusar a história em benefício do “simples acidente”, do simples fluir da vida.

[...]

De outro lado, nos deparamos com uma série de mundos dispersivos e lacunares, universos sem totalidade nem encadeamento – um conjunto de caleidoscópios audiovisuais abertos e em movimento. São obras que orquestram cenas polissêmicas e polifônicas, apoiadas sob o conceito de rizoma ou de ‘enredo multiforme’, nas quais a narrativa se fragmenta, decompondo-se em pequenos quadros, pequenos blocos de espaço-tempo que se cruzam e se atravessam, formando mosaicos extremamente complexos. Labirínticas e enigmáticas, essas obras tendem a oferecer um excesso de imagens que não chegam a compor um corpo ou organismo, mas propõem, antes, ‘passagens entre corpos e imagens, viagem e nomadismo de sentidos’. [...] Nesses trabalhos, o todo se desregra e se desfaz, pequenas histórias se cruzam e se misturam a serviço de sensações múltiplas, cabendo ao espectador organizar os elementos dispersos, estabelecer relações, montar as peças do mosaico enquanto deambula por um espaço simultaneamente real e fictício. (Gonçalves, 2014, p.10-1 e p.11-2 – destaques do original)

Entendo o cinema de Cao Guimarães constituindo-se apoiado nas duas tendências acima, sendo o filme *Acidente* um amálgama de ambas onde uma “potência espacial” se faz notar com mais contundência. Nele o “simples fluir da vida” é também o manifestar-se da heterogeneidade que constitui o espaço como eventualidade, como aquilo que difere de si mesmo e, de repente, devém outro diante de nossos olhos e ouvidos. Em *Acidente* pode-se entender, então, que essa valorização das insignificâncias do cotidiano seja também uma valorização pelo e do espaço, entendido como aquilo que muda sutilmente, que gesta variações minúsculas nos encontros entre coisas heterogêneas, humanas e inumanas. Espaço-lugar que é sempre aberto, instável, articula-



do e desarticulado a um só tempo, que está, portanto, em devir, assim como também esse novo cinema, como aponta Osmar Gonçalves:

O fato é que, neste campo aberto e instável, as inúmeras trocas e rearranjos que se criam, acabam instaurando novos modos de ser das imagens, abrindo outras lógicas e perspectivas para o universo das poéticas (áudio)visuais. (2014, p.10)

No argumento deste ensaio, o estilo de fazer cinema de Cao Guimarães, e em especial o filme *Acidente*, se constitui na experimentação de uma *lógica acidental de encontros através do espaço*, a partir de duas perspectivas principais.

A primeira das perspectivas desse estilo que (se) constitui em Cao Guimarães é a criação de artifícios disparadores de filmagens que, a um só tempo, não se estabelecem como roteiros prévios do que filmar e dispõem a equipe ou câmera de filmagem a abrir-se para os encontros inusitados com e no espaço-lugar para onde foi levada pelo artifício. Me parece ser também por isso que Osmar Gonçalves, diz que Cao Guimarães é

um diretor acostumado a trabalhar sem roteiros, a operar através do improviso, da elaboração estética do acaso e do acidente [...] [tendo] uma grande economia e delicadeza nos modos de filmar, uma atenção especial ao banal (aos pequenos acontecimentos que emergem nas imagens), a valorização da imagem e do tempo em detrimento do fluxo narrativo. (Gonçalves, 2012, p.213)

A segunda delas seria a descoberta-criação de imagens singulares impregnadas de cotidiano justo por emergirem *entre* os encontros das trajetórias heterogêneas que configuram e constituem o espaço como um lugar de onde a câmera e a equipe se avizinhou. Nas palavras de Consuelo Lins

o que se mantém desde o início da sua trajetória é o gesto de enquadrar, de compor aquilo que vê, uma pré-disposição a recortar imagens do mundo - e o vídeo acrescentou a essa pré-disposição a possibilidade desse recorte durar. Não é porém a 'natureza dos objetos' que provoca essa atitude estética no artista, mas é a atitude dele que con-

fere à realidade seu caráter estético. Por isso, para Cao Guimarães, a possibilidade de fazer filmes está em todo o canto, pois a estética para ele é a sua maneira de viver a vida: 'o que me move e (co)move no meu cotidiano e o que excita uma curiosidade: é isso que filme.' E suas imagens e sons, podem potencialmente estetizar nossa relação com o mundo, nos tirando da nossa inércia, das nossas reações sensório-motoras, da nossa atitude ordinária diante da vida. (Lins, 2012, p.8 – destaques do original)

Como fica explícito nas citações acima, intensificada nas palavras citadas do próprio artista – “o que me move e (co)move...” –, o estilo de Cao Guimarães vincula-se a uma estética que é imanente à vida diária, cotidiana. Os filmes desse diretor tendem a privilegiar, de fato, não o desenrolar de um acontecimento ou o desenvolvimento de um raciocínio, mas a descrição de paisagens e eventos onde se inscrevem, de repente, imagens puras (estetizadas, tornadas sensíveis); imagens puras sendo aquelas onde se agitam forças ao mesmo tempo vinculadas e estranhas à paisagem ou evento em tela. Forças que agitam-se em blocos de sensações que “tornam visível um tecido sensível que até então não nos dávamos conta, que não conseguíamos ver” (Lins, 2014, p.100). Imagens puras que (nos) extraem blocos de *sensações novas* que nos dão a ver, e talvez nos sensibilizem, para “o que há de virtualmente estético / poético nas formas de vida disseminadas pelo mundo, a nossa espera, mesmo nas menores e nas mais banais” (Lins, 2014, p.100).

Por exemplo, numa das cenas de-em Caldas, vemos, de repente, uma grande bola de plástico cor de rosa quase que flutuando solitária num corredor do balneário onde estão, em outros cômodos, os personagens humanos, enquanto brilhos dispersam-se aleatoriamente por toda a superfície da tela arrastando-nos para múltiplos (sem)sentidos como sol, nostalgia, água, feminino, fuga, luz, película, ruídos sutis, sacralidade, vidro... Uma imagem pura – ou pura imagem – que se apresenta como autônoma, como um bloco de espaço-tempo que não se subordina aos outros, mesmo quando compõe um bloco maior denominado Caldas, cuja paisagem não se estabelece por ver desabar *sobre* ela uma imagem pura, a qual estará sempre a escapar de qualquer sentido que nela venha a se fazer presente.

### **Os grãos de espaço e as pequenas percepções**

Retomando a epígrafe e o *sobre* que ali me instiga a pensar e escrever, aproximo-me da obra de Cao Guimarães com a proposição de que há fortes conexões de sentido entre o *sobre* do poema de Manoel de Ba-

rros e o *em si* da imagem para esse cineasta. Nas palavras de Osmar Gonçalves “é o ‘em si’ da imagem que interessa ao diretor mineiro: não apenas a natureza que há para ver por trás da imagem (como ocorre na produção cinematográfica corrente), mas a natureza da própria imagem, seu corpo, sua materialidade, suas qualidades puras. (Gonçalves, 2012, p.216 – destaques do original).

Tomo esse “em si” da imagem como “aquilo” que emerge nela, através dela; aquilo que não se encontrava no mundo como visibilidade, aquilo que excedia o visível e que se fez visível na imagem enquanto imagem. Um “em si” para o qual ainda não há nome e por isso nomeado como “aquilo” nas palavras do próprio diretor:

uma tela onde o grão da película de super-8 tá explodindo o tempo inteiro, já algo acontece aí. Existe aquela coisa química do grão do super-8 ou do 16 ou do 35 milímetros e que você vê aquele grão. Aquilo... se você filmar o nada com aquilo já é alguma coisa<sup>8</sup>.

*Aquilo...* Esse aquilo reticente, que pausa a fala de Cao Guimarães, refere-se já à imagem, aponta para o desfazimento do referente, da paisagem, na medida mesma que aponta também para o “fazer-se imagem”, para o *sobre* da imagem que se faz como complexo amálgama entre representação, intervalo, *sobra*, criação e testemunho e, como tal, dobra-se na paisagem, *sobre* esse que excede o real ao constituí-lo *na/através/pela* imagem, *como* imagem. Esse excesso, *grãos quase invisíveis* que nos afetam inconscientemente – a um só tempo referem-se a algo fora da imagem e se desfazem desse referente – é *aquilo* que irá compor o vir a ser do olhar que daremos ao mundo, *grãos quase invisíveis* de um olhar que se exercerá *como* toque, mão e pele; um olhar, por assim dizer, sensorial, fazendo o mundo *devir sutilmente outro* ao estar constituído junto com as imagens e sons cinematográficos.

Efeitos imperceptíveis, grãos de espaço, ovos de tempo (Rolnik, 1993). Se os ovos de tempo de Rolnik configuram-se nos corpos humanos *como* algo do vir-a-ser que ainda não configura esses corpos, os grãos de espaço configuram-se nos corpos inumanos das imagens e sons cinematográficos *como* esse mesmo vir-a-ser paisagem sensível, mas que ainda não faz parte dela, uma vez que a atravessa e desaba sobre

8 Entrevista a Cao Guimarães “Ver é uma fábula”- Itaú Cultural - primeira parte. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=n88legcy1Rw> acesso em 13/01/2015

ela. Grãos de espaço: concreções efetuadas no *sobre* da paisagem que podem vir a ser paisagem sensível, ao mesmo tempo que já o são, enquanto imagem que desaba na paisagem.

Nesse sentido, Cao Guimarães faz emergir das imagens do cinema uma mirada fotográfica para as coisas do mundo, para as trajetórias heterogêneas que configuram o espaço. O poeta Manoel de Barros tinha por máquina fotográfica a datilográfica<sup>9</sup>, tudo o que via era matéria-prima para as fotografias que fazia com a união das letras e palavras e, assim, fotografava o *sobre* e fazia a linguagem fotográfica – a imagem! – vibrar nas letras e palavras de seus poemas, perfurando-se mutuamente fotografia e escrita, uma vazando através da outra. De maneira semelhante, Cao Guimarães constrói sua força poética com imagens e sons que agem como blocos de sensações (Deleuze, 2007) em que a linguagem fotográfica faz vazar a linguagem cinematográfica por todos os lados. Nos filmes desse diretor a linguagem cinematográfica é perfurada, sobretudo, nos lados de dentro da imagem, fazendo emergir ali, por exemplo, passagens sonoras ou fluxos de cores e brilhos que escorrem no estático-fotográfico imperceptivelmente movente que, justo por isso, se faz vertiginoso, perfurante. Rumor, zunido quase inaudível, cor a desbotar(se), brilho a deslocar(se).

Nos filmes de Cao Guimarães a experiência mais intensa de paisagem se dá na imagem. É esta o *sobre* que desaba sobre a paisagem, *sobre* que estilhaça qualquer objetividade e qualquer subjetividade, *sobre* que abre vãos, desvia qualquer olhar que busque o todo estável e representável ao nos dar o invisível que habita o visível, seu excesso, em blocos de sensações que emergem em micropercepções que, feito vagalumes, circulam pela noite a se conectarem brevemente em outros circuitos – micronarrativas? – com aquilo que encontram no caminho: acidentes do percurso, descobertas acidentais, experimentações da e na heterogeneidade do espaço ali grafado. Essas micropercepções seriam forças que a um só tempo atuam na – e desmoronam a – percepção das formas paisagísticas. Percepções ínfimas, “pequenas percepções”.

Para José Gil, uma pequena percepção ultrapassa mesmo a percepção trivial, pois “não se dá mais como simplesmente cognitiva ou unicamente sensorial. Trata-se agora de uma percepção de forças” (Gil, 2005, p.22). Esse autor afirma que as pequenas percepções nos abrem

9 Um procedimento semelhante ocorria com o poeta Fernando Pessoa, conforme aponta Elisa Lucinda (2014).

para algo que é do domínio das forças e não somente das formas. O filósofo português explica ainda que as pequenas percepções induzem uma abertura dos corpos, convidando a uma espécie de osmose. Para ele, a atmosfera formada pelas pequenas percepções torna-se um “meio que impregna imediatamente os corpos” (Gil, 2005, p.22), dissipando as fronteiras entre o exterior e o interior, entre os corpos e as coisas, o eu e o outro. A dinâmica dessa osmose atua então tornando o interior coextensivo ao exterior, como se o espaço do corpo se dilatasse, prolongando seus limites. A atmosfera criada pelo bloco de sensações onde pequenas percepções vêm habitar permite, assim, a criação de um corpo sensível e um campo onde há uma afecção mútua e encarnada entre humano e mundo, justamente ao expor o “em si” da imagem, suas qualidades puras, o *sobre* que emerge da imagem ao escapar da paisagem.

Nesta perspectiva, mesmo o quadro cinematográfico perde suas referências espaciais habituais e utiliza-se de outras referências para compor a imagem. No filme *Acidente*, um dos momentos de criação desta outra atmosfera está ao final das cenas na cidade de Tombos (Fig. 3), onde os ângulos do quadro tornam-se o foco de onde a imagem emerge em um azul plano, submergindo as referências laterais e de profundidade do quadro habitual em que as regras da perspectiva “arrumam” o olho para ver o quadro cinematográfico. Nesse desvio simples, irrisório, o olho é arrastado a ver de outras maneiras, a rir de si mesmo ao se ver procurando na tela onde está o que é para ser visto e descobre que, desde o início do filme, talvez o mais interessante para ser visto poderia estar nesses cantos e não nos centros do quadro filmado.



Fig. 3

Em meio à *força* de um grande e múltiplo azul – cor e céu e silêncio e... – emergem as *formas* paisagísticas da cidade. Caindo *sobre* elas

podem emergir pequenas percepções derivadas dos encontros entre o azul múltiplo e as formas parcamente identificáveis neste bloco de espaço-tempo-Tombos onde sensações delicadas atravessam nossos corpos.

Nos filmes de Cao Guimarães, há

de fato, todo um sistema de sensações que é percebido na imagem e no qual trabalham os afetos puros, as impressões mínimas, dadas pela composição, pelas cores, pelos ritmos do filme. Essa concepção de narrativa faz deixarmos de lado as ideias de representação e de reconhecimento para vivermos um evento em imagem, isto é, viver uma experiência audiovisual como encontro precário. (Gonçalves, 2012, p.219)

Nesse sentido, pode-se dizer que, a despeito da narrativa feita pelo poema – ou de cada narrativa accidental que atravessa o filme –, cada bloco de imagens – ou mesmo fragmentos desses blocos, blocos dentro dos blocos nomeados – faz emergir linhas de fuga da e na narrativa. Em alguns desses blocos de imagens as linhas de fuga escapam mesmo da imagem, como aponta Gonçalves (2012, p.217): “na sequência de abertura de Acidente (...) não vemos propriamente imagens, mas um tracejar indeciso de luzes, um esboço ainda por vir, um rascunho ainda por se formar na tela. Quase-imagens, traços sensíveis procurando emergir do escuro profundo,” fazem fugir a imagem dela mesma. Portanto, escapar da imagem não é deixar de configura-la, mas sim configura-la através daquilo que dela escapa: sua sensorialidade para além da mirada.

Assim como a imagem aí se configura como algo vazado, desmoronado, como quase-imagem, também a narrativa amorosa estabelecida pelo poema se constitui fraturada pelas linhas de fuga que a invadem pelos blocos de imagens e sons que compõem cada nome de cidade-parte do poema, fragilizando a narrativa do poema como linha única a ser seguida. Ainda que do poema emerja um fio condutor narrativo para o filme, ele configura-se como um diagrama.

### **Um poema feito diagrama**

Consuelo Lins afirma que as condições habituais com que Cao Guimarães filma seriam: “viajando com uma pequena equipe, extraindo imagens e sons na interação com paisagens naturais e urbanas e com

indivíduos de todo o tipo” (Lins, 2014, p.83). Imagens e sons extraído da atenção dada ao insignificante, ao miúdo, “às pequenas coisas do mundo, a movimentos, gestos, sons, ruídos (Lins, 2014, p.84).

Assim foi realizado *Acidente*, mobilizado por um poema (Fig. 4)<sup>10</sup>.

Um poema composto por 20 nomes de cidades de Minas Gerais, Brasil, é o corpo rítmico deste filme, que se abre ao imprevisto e ao improvisado. Instigados pelos nomes destas cidades, a equipe percorre por uma primeira vez cada uma delas. Num movimento de imersão e submersão, o filme se faz através de duas camadas narrativas - uma formada pela história do poema e outra pelos eventos ordinários que surgem acidentalmente diante da câmara em cada uma das cidades. Percepção aberta para deixar-se mesclar ao cotidiano de cada lugar e atenta para eleger um acontecimento qualquer, possível de se relacionar com o poema e capaz de revelar o quanto a vida é imprevisível e acidental.<sup>11</sup>



Fig. 4

10 Esta tela com o poema completo só aparecerá na cena final do filme. No entanto, as estrofes do poema aparecerão por partes, ao final de cada conjunto de cidades.

11 Sinopse do filme retirada do site do artista <http://www.caoguimaraes.com/obra/acidente/>

Não havia, portanto, um roteiro a ser realizado, nem um conjunto de imagens a ser feito. Havia o desejo de captar imagens e sons inusitados em encontros fortuitos. Para escapar das imagens e sons previsíveis inventou-se um artifício cinematográfico novo. Um desroteiro: algo que, apesar de não ser um roteiro de filmagem, também não deixa de se efetivar como tal. Em outras palavras, o poema indica o roteiro espacial para a equipe de filmagem viajar pelas cidades de Minas Gerais, mas não o roteiro das imagens e sons a serem realizados. Ao estabelecer o roteiro de viagem que levará o cinema a atravessar várias cidades, o poema estabelece de antemão as cidades que irão atravessar o filme. Nele veremos imagens e sons das cidades de Heliódora, Descoberto, Ferros, Águas Vermelhas, Fervedouro e das demais escolhidas como “palavras para compor um poema”. Palavras que indicavam acontecimentos geográficos: nomes de municípios, signos escritos de diversas cidades. Desde dentro desses acontecimentos geográficos, os quais já indicavam a viagem a fazer pela equipe de cinema, é que essas palavras vieram a compor o poema, fazendo-o atravessado pela geografia, estabelecendo o espaço como uma das potências criadoras do cinema e do filme.

A invenção do poema constitui-se como algo que flutua sobre o cinema, atravessa as imagens e sons – e o próprio processo de captar e editar – mas ao mesmo tempo mantêm-se abstrato ao filme, dele escapa. Podemos dizer, então, que o poema age como um diagrama<sup>12</sup> na criação do filme.

12 “Existe diagrama cada vez que uma máquina abstrata singular funciona diretamente em uma matéria [...] As máquinas abstratas não existem simplesmente no plano de consistência onde desenvolvem diagramas, elas já estão presentes, envolvidas ou ‘engastadas’, nos estratos em geral, ou mesmo estabelecidas nos estratos particulares onde organizam simultaneamente uma forma de expressão e uma forma de conteúdo.” (Deleuze e Guattari, 1995, p.86 – destaques do original). Pode-se dizer que na matéria do poema funciona diretamente uma máquina abstrata singular que irá dar existência a uma novo tipo de realidade *através* das múltiplas forças que foram se reunir no plano de consistência diagramático do poema: o desejo de captar imagens e sons inusitados e o desejo de escapar das imagens e sons previsíveis e o desafio de captar imagens que tenham a possibilidade “de se relacionar com o poema e de revelar o quanto a vida é imprevisível e acidental” e a aposta na potência do encontro efêmero para criar imagens belas e intensas justamente por serem acidentais e... O conceito de máquina ajuda-nos a lidar com a não separação entre forma e conteúdo em filmes agenciados por um artifício potencializador de intervalos entre imagens, conforme pode-se notar nas citações a seguir: “Uma verdadeira máquina abstrata não possui qualquer meio de distinguir por si mesma um plano de expressão e um plano de conteúdo, porque traça um só e mesmo plano de consistência, que irá formalizar os conteúdos e as expressões segundo os estratos ou as reterritorializações. [...] E o máximo de desterritorialização vem ora de um traço de conteúdo, ora de um traço de expressão, que será denominado ‘desterritorializante’ em relação ao outro, mas justamente porque ele o diagramatiza, arrastando-o consigo, elevando-o à sua própria potência. [...] Isso ocorre porque uma máquina abstrata ou diagramática não funciona para representar, mesmo algo de real, mas constrói um real por vir, um novo tipo de realidade. Ela não está, pois, fora da história, mas sempre ‘antes’ da história, a cada momento em que constitui pontos de criação ou de potencialidade. Tudo foge, tudo cria, mas jamais sozinho; ao contrário, com uma máquina abstrata que opera os continuums de intensidade, as conjunções de desterritorialização, as extrações de expressão e de conteúdo. (Deleuze e Guattari, 1995, p.84, 85 e 86 – destaques do original)



O diagrama, agente da linguagem analógica, não age como um código, mas como um modulador. O diagrama em sua ordem involuntária servirá para abolir todas as coordenadas figurativas (Deleuze, 2008, p.122 – tradução livre)

e servirá também para liberar a constituição do bloco de sensações para além do reconhecimento habitual – representacional, uma vez que passa a seguir uma outra lógica, a da sensação.

Essa lógica da sensação subverte a lógica de articulação de dados e códigos, ou a lógica que opera por separações e junções. A lógica da sensação é permanentemente atacada e produzida pelos encontros entre cores, traços e texturas que afetam o Todo. Respeita somente a lei cega do diagrama, e por isso não consegue ilustrar ou narrar nada antes. Linhas e cores criam um bloco de sensações para além da representação ao passarem pelo diagrama, cuja constituição é puro agenciamento e seus efeitos não podem ser controlados por ele. (Deleuze, 2008, p.138 – tradução livre)

Ao tratar das relações entre a lógica da sensação e o diagrama, Gilles Deleuze está a apontar como isso se dá nas obras de Francis Bacon e, por isso, destaca as linhas, cores e texturas que configuram os signos – a linguagem – criados e mobilizados no *estilo* de pintar deste artista. Quando deslocamos esse pensamento para o *estilo* de fazer cinema de Cao Guimarães, também palavras, sons, movimentos e brilhos compõem os blocos de sensações agenciados pelo poema-diagrama. Serão também eles que farão desmoronar as coordenadas figurativas habituais criando

múltiplas significações, histórias e narrativas, para além do conhecimento [...] [ao captar] forças invisíveis e lhes dar visibilidade. Contudo seus possíveis efeitos não exprimem necessariamente as forças captadas; a sensação não as significa ou ilustra, ela apresenta, na composição que modula a Figura, um bloco sensível. (Novaes, 2014, p.117)

Da mesma maneira, um desmoronamento do “figurativo habitual” se dá nas vizinhanças criadas no filme entre o poema e as imagens. Ali uma zona de indeterminação se institui uma outra espécie de realidade daquelas cidades.

Os diretores partem dos nomes de cada uma delas a procura de imagens que dialoguem com eles: Entre Folhas, Passos, Caldas... Mas não é na própria essência da cidade que estão voltados os olhares dos diretores. Se há planos de folhas em movimento (Entre Folhas), ou de sapatos sendo engraxados (Passos) ou do movimento das águas (Caldas), o interesse é menos na significação ou representação da cidade, e mais na proximidade das imagens que fazem eco com seus respectivos nomes (ou títulos). (Mesquita, 2006, s/p)

Penso que, para além dos ecos aos nomes, as imagens traçam linhas de sentido à história narrada no poema. Linhas que se bifurcam todo o tempo, pois na cidade seguinte outros sentidos se dobram nele, rasurando os anteriores, fazendo-os oscilar, desequilibrar-se sem cair ao ter, por exemplo, que avizinhar, *como* Heliodora, o homem gay que fala de (des)amor na cidade homônima com as meninas vestidas de Virgem Maria na procissão religiosa filmada em Virgem da Lapa, bem como avizinhar todas elas à senhora desmemoriada que balança na cadeira em Dores de Campos. Afinal, pela linha do poema, todas essas “personagens em imagens” dobram-se sobre a personagem que abre o poema e o filme, desfigurando-a *como* parte da composição/modulação daquela personagem.

Não é a gênese do personagem que tem interesse, e sim o seu falar, gesticular, sua relação com as coisas. Isto é reflexo de uma abertura que o filme tem para a força do acaso, da errância, da descoberta em situação, de nada que seja prévio ao encontro importando, só o momento e o que possa surgir disto. Esta abertura circunda o filme com uma certa magia e interrogação sobre lugares e situações simplesmente inusitados e belos. (Foster, 2007, s/p)

Desta forma, assim como as personagens humanas, também as personagens cidades não se sustentam em si mesmas. Escorrem umas nas outras como lâminas transparentes a indicar que aquelas imagens talvez pudessem ter sido captadas em outra delas. “Nenhuma delas se basta, mas todas elas são completas”, escreve Eduardo Valente, ao comentar o filme *Acidente*, complementando que

sua estrutura não se baseia num caminho dado, pois se é documentário (como diz a classificação), o é cheio de

dúvidas – pois nem suas imagens e sons nos “informam” sobre nada exatamente, nem conseguimos ter certeza do limite eventual entre o encenado e o capturado. Por outro lado, também não nos dá a facilidade de se basear na negação de um caminho: se pensamos entendê-lo como ilustração dos nomes das cidades, logo ele nega essa simplicidade; se o vemos como projeto que se opõe aos caminhos “tradicionais” do documentário, logo surge uma entrevista, um “evento” (no caso, um rodeio), um plano geral. Para cada imagem, só parece haver uma regra: a de que não há regras. Há apenas a imagem: há a câmera e há um mundo frente a ela. Se entre eles, algo se dá, se pela existência do dispositivo (lentes, iluminação, efeitos), a imagem “documental” se revela, então que assim seja. (Valente, 2006, s/p – destaques do original)

Em *Acidente*, o documentário e o documento vêm imersos na e da ficção. Estão ali, mas impuros, precários, brincalhões porque desprezados de qualquer verdade que se queira deles fazer prova irrefutável de algo. Cao Guimarães não nega o documento – antes aposta em sua potência na atualidade –, mas faz fugir seus documentários do sentido de documento objetivo, neutro, de um lugar ou uma pessoa, deixando entrever múltiplos sentidos (e sem sentidos) do encontro acidental – diagramático – do cinema *com* um lugar e uma pessoa e um poema e... Encontro *como* cinema (porque agenciado por ele); cinema *enquanto* encontro não roteirizado e, justo por isso, mais intenso e aberto a dar expressão a experiências que se fazem ali pela primeira vez, tanto para o diretor e equipe quanto para o espectador do filme.

### **Espaço feito imagem: geo-grafias**

Ainda que tenha-se destacado a ação diagramática do poema na desterritorialização das imagens e sons, penso que as filmagens de *Acidente* não foram assim tão acidentais, ainda que configurem sim outras conexões com os nomes das cidades e a narrativa do poema, bem como com as formas diversas de filmar em cada uma das cidades, fazendo-se multiplicidade espacial e fílmica. Em cada uma das cidades um elemento distinto da filmagem faz-se “força mobilizada” para constituir (articular?) o bloco de espaço-tempo ali expresso: o claro-escuro da luz e sombra, o quadro (enquadramento) inusitado, o conteúdo (irônico, tenso, brincalhão, poético, sexual...) representado na cena mostrada, o (não) movimento dentro do quadro, a iluminação, o ângulo, o jogo de proximidade e distância, a montagem (aleatória?)

dos fragmentos de cenas filmadas, a duração muito distintas (de muito curtas a muito longas) de cada cena ou de cada bloco de cenas de uma cidade. Toda essa variedade e não coincidência no modo de filmar – ou editar as cenas – não é accidental. A montagem parece buscar, de certa maneira, uma recomposição da narrativa, feita pelo poema, de um amor desfeito brutalmente.

*Acidente* é composto de imagens próximas e distantes, focadas e desfocadas, quase sempre imagens que “aguardam” o gesto que virá, que indicam ao espectador que a câmera-filme (aí incluída a equipe e o diretor) afeta o corpo que realiza o gesto (do cachorro, das pessoas, da lâmpada etc), e que, portanto, o filme se dá como uma *intervenção no local* e não como passiva captura da espontaneidade ali existente. Ao intervir, o cinema faz articular e desarticular trajetórias já copresentes no lugar, forçando esse lugar a ser outro ao ter ali experienciadas outras espacialidades.

Doreen Massey aponta que “espaço e lugar emergem através de práticas materiais ativas” (2008, p.175). Emergem, portanto, também dos filmes, uma vez que as imagens e sons filmicos são parte do que emerge nos lugares onde aportou, guiada pelo poema, a equipe de filmagem de *Acidente* para efetivar essa prática material chamada cinema.

Nesse sentido, poderíamos extrair uma política espacial de *Acidente*? Fazer do espaço uma “mesa de trabalho” (Didi-Huberman, 2013) na qual se misturam diversas experiências na montagem de uma obra que faz oscilar cada tipo de experiência espacial com a cidade? Fazer do espaço uma experiência na e através da paisagem cinematográfica, tomando essa paisagem tanto como foco ocular distanciado (experiência estética de contemplação do mundo) quanto como marca incorporada no contato da pele (experiência ético-estética nos encontros com o outro)? Extrair da imagem o vir-a-ser da paisagem, o *sobre* que nela desaba e a faz desmoronar para emergir outra?

Nos parece que sim, que há em *Acidente* uma política espacial ao fazer espaço e lugares emergirem de maneiras singulares através das imagens e sons ali diagramados, configurando outros modos de pensar o espaço, fazendo emergir potências espaciais que atuam como forças minoritárias no contexto das relações já estabelecidas entre cinema e pensamento geográfico, permitindo que esses outros modos de pensar o espaço sejam tomados como geografias menores (Oliveira Jr, 2009; 2014). Por exemplo, *Acidente* nos provoca muito mais intervalos entre as imagens que conclusões acerca delas, uma vez que

as torna não só intercambiáveis entre si, mas cambiáveis a tornarem-se poema, sendo elas dobradas pela escrita a meras ilustrações brincalhonas, poéticas, doridas, de um amor vivido intensamente, mas tão brutalmente reprimido que nem mesmo na memória da personagem que o vivenciou suas marcas se mantiveram. Assim, ao som da cadeira de balanço onde estivera a velha senhora que (não) se lembrava mais das Dores de Campos, o filme termina a nos indicar que, talvez, ele nos coloque diante de uma situação de exílio, de abandono tal, que, conforme Vilela (2010), somente as imagens possam testemunhar o que se viveu. Não haveria, portanto, palavras para dizer desse amor esco-rçado pela violência do poder machista do pai, daí ele, para tornar-se sensível, ganhar existência em “poema feito imagem”.

Antes de finalizar, forço uma vizinhança entre um pintor e o cineasta, entre a pintura e o cinema, num entre-telas improvável para além deste ensaio, para apontar que, se o horror e a violência do real fluem de maneira mais explícita nas cores e gestos nas pinturas de Francis Bacon, nos filmes de Cao Guimarães esse horror está emaranhado nas suavidades e embaçamentos, nos cortes e silêncios. Saliento que o horror está lá, em ambos, compondo as imagens e as sensações que as atravessam e constituem como algo indizível.

Forçando uma vizinhança ainda mais radical entre esses dois artistas cujas matérias-primas de seus estilos de estar no mundo são tão distintas e ao mesmo tempo tão próximas, tomo as palavras de Ana Godinho para Francis Bacon como guia para dizer de Cao Guimarães.

Circunscrever o improvável é o que faz a [câmera na] mão, mesmo que não permaneça jamais no lugar em que julgamos poder localizá-lo. Porque se esgueira e aparece irrisoriamente nos corpos, nas sensações, como na água, no fogo, na areia e no pó e no ar, no quente e no frio, no seco e no úmido... todos os elementos do universo capturados em um corpo intenso [o corpo do filme]... movimento quase... ou micro-movimento ou movimento infinito. E, no que não nos diz, diz-nos, diz-nos da sua singularidade quase informe, do seu tempo errante imprevisível, no espaço que abre um X em mil rostos e paisagens. Sem representação, irrepresentável passagem. [...] Energia, pois que toca o sangue e a carne e os ossos, para nos dar o real mais real que Bacon [Cao Guimarães] procura. Não o espetáculo do mundo, mas sensações límpidas a aparecer em cada tela. (Godinho, 2012, p.53).

Para fazer tocar(nos) esse real mais real, as imagens já não podem se sustentar como realidade ou cinema ou pintura ou vídeo ou fotografia, mas sim fazer convergir para si a realidade e o cinema e a pintura e o vídeo e a fotografia e... Imagens que escapam de qualquer classificação que as estabiliza. Que escapam de si mesmas...

Penso podemos dizer que em *Acidente*, como também em outras obras de Cao Guimarães, somos implicados em estratégias de impedir que as imagens (e sons) sejam capturadas pela significação que estabiliza, seja a significação do referente, seja a do significado, seja qualquer outra. São imagens (e sons) resistentes, não porque resistem a significados que visariam entendê-las num dizer sobre algo que está fora delas, ausente, mas sim porque insistem em exigir do espectador uma disposição deixar-se tomar por sensações e pensamentos que estejam nela, na imagem, que emergem de sua materialidade de superfície e que, também, remetem a algum referente, representando-o ali não como algo que esteja fora dela, mas que a constitui como um paradoxal *entre*, um *sobre* que não diz de alguma paisagem (velha, já significada), mas que, como um intervalo inscrito nela *como* criação, *como* testemunho, *como* sobra, de algo que escapa daquela paisagem e desaba sobre ela (sobre qualquer significado que ela tenha), fazendo-a outra, nova e precária, aberta a conectar-se com outras paragens de sentidos e sem sentidos e ser habitada de outros modos, devendo(-se) outras geo-grafias... menores.

## Bibliografia

- Azevedo, A. F. (2008) *A ideia de paisagem*. Porto: Figueirinhas.
- Azevedo, A. F. (2011) *A experiência de paisagem*. Porto: Figueirinhas.
- Barros, M. (2010) *Poesia completa*. São Paulo: Leya.
- Deleuze, G. (1992) *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Deleuze, G. (2004) *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras.
- Deleuze, G. (2007) *Francis Bacon – Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Deleuze, G. (2008) *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (1995) *Mil Platôs*. Volume 2. São Paulo: Editora 34, 1995.
- Deligny, F. (1975) Este chico de aí. In: Deligny, F. *Permitir Trazar Ver*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- Didi-Huberman, G. (2013) *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM.
- Forster, L. (2007) O homem e o mundo. *Revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/caolila.htm>
- Gil, J. (2005) As pequenas percepções. In: Lins, D. e Feitosa, C. *Razão Nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Godinho, A. (2007) *Linhas do estilo – estética e ontologia em Gilles Deleuze*. Lisboa: Relógio D'água.
- Godinho, A. (2012) As probabilidades desiguais de Francis Bacon. *Poiesis*. n.20. Dossiê: Arte e Política no Contemporâneo. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis20/poiesis20-texto-integral.pdf>
- Gonçalves, O. (2012) Narrativas sensoriais - A lógica do sensível em Cao Guimarães. *Anais do XIII Estudos de Cinema e Audiovisual-SOCINE*. Vol. 1. São Paulo: Socine.
- Gonçalves, O. (2014) Narrativas sensoriais – narrativas sobre cinema e arte contemporânea. In: Gonçalves, O. (org). *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito.

- Guimarães, C. (2008) *Cinema de Cozinha*. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/cinema-de-cozinha.pdf>
- Lins, C. (2007). Tempo e dispositivo no documentário de Cao Guimarães. *Revista Devires*. V.4, n. 2. Disponível em: [http://issuu.com/revistadevires/docs/v.4\\_n.2\\_dossi\\_vest\\_gios\\_do\\_real-](http://issuu.com/revistadevires/docs/v.4_n.2_dossi_vest_gios_do_real-)
- Lins, C. (2012) *Passatempo: Cao Guimarães e a suspensão do tempo*. Disponível em <http://www.caoguimaraes.com/textos/>
- Lucinda, E. (2014) *Fernando Pessoa, o cavaleiro de nada*. Rio de Janeiro: Record.
- Massey, D. (1991) Un sentido global del lugar. In: Albet, A. & Benach, N. (orgs). *Doreen Massey – Un sentido global del lugar*. (2012) Barcelona: Icaria Editorial.
- Massey, D. (1999) Imaginar la globalizacion: las geometrias del poder del tiempo-espacio. In: Albet, A. & Benach, N. (orgs). *Doreen Massey – Un sentido global del lugar*. (2012) Barcelona: Icaria Editorial.
- Massey, D. (2008) *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Mesquita, R. (2006) Acidente. *Contracampo – Revista de Cinema*. n. 82 (sessão críticas). Disponível em <http://www.contracampo.com.br/82/festacidente.htm>
- Novaes, M. (2014) *A potência do contraste na cena dramática* (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Campinas: Faculdade de Educação/Universidade Estadual de Campinas.
- Oliveira Jr, W. M. (2009) Grafar o espaço, educar os olhos – Rumo a geografias menores. *Pro-Posições*. v. 20, n. 3(60). Disponível em: <http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/edicoes/sumario46.html>
- Oliveira Jr, W.M. (2014) As geografias menores nas obras em vídeo de artistas contemporâneos. *Atas do XIV Encontro Ibérico de Geografia*. Departamento de Geografia/Universidade do Minho: Guimarães, 2014. Disponível em: <http://xivcig.weebly.com/documentos.html>
- Rolnik, S. (1993) Pensamento, corpo e devir. *Cadernos de subjetividade* – São Paulo, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade/PUC, v. 1, n. 2. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>



Valente, E. (2006) Percurso de acidente. *Revista Cinética* Disponível em: [http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/06/Percurso-de-Acidente\\_Acidente.pdf](http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/06/Percurso-de-Acidente_Acidente.pdf)

Vilela, E. (2010) *Silêncios Tangíveis – corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*. Porto: Edições Afrontamento.

### **Filmografia**

Guimarães, C.; Lobato, P. (2005) *Acidente* (filme). DOCTV. Brasil.



# Notas biográficas

## Autores

agamir@hum.uc3m.es

**Agustín Gámir** es Doctor en Geografía por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido docente e investigador además en las universidades de Salamanca y Carlos III de Madrid con numerosas aportaciones en el campo de la Geografía de los servicios. En los últimos años ha derivado sus investigaciones hacia la relación cine-geografía, participando en dos proyectos de investigación vinculados a esta temática y elaborando -como autor o coautor- varios artículos publicados en revistas académicas.

afilordi@gmail.com

**Alexandre Filordi de Carvalho** é Pós-Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2013), Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2007) e Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2008). Tem experiência na área de Fundamentos da Educação, com ênfase em Filosofia da Educação, investigando os seguintes temas: educação, governamentalidade, sujeito, produção de subjetividades e de diferenças no campo educacional. Atualmente, é professor de Filosofia da Educação na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e de seu Programa de Pós-Graduação em Educação, na linha de pesquisa *Saberes, Sujeitos e Processos Educativos*.

anamariapreve@gmail.com

**Ana Maria Hoepers Preve** é professora no Curso de Geografia Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em Educação, na Linha Educação, Comunicação e Tecnologias do Centro de Ciências Humanas e da Educação - FAED/UDESC; coordenadora do Grupo Geografias de Experiência/FAED/UDESC e membro da *Rede Internacional de Pesquisa em Imagens, Geografias e Educação*. Ministra a disciplina optativa Educação, cinema e geografia na Graduação e desenvolve o projeto de

pesquisa *O que pode a Geografia e a cartografia: Investigações e invenções em educação* cuja ênfase recai sobre as forças das imagens clichês na constituição de uma Geografia.

antoni.luna@upf.edu

**Antonio Luna** es profesor titular de Geografía en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Master en Urban Planning y Doctor en Geografía por la Universidad de Arizona en los Estados Unidos. Ha sido director del Departamento de Humanidades de la UPF entre 2010 y 2014. Sus líneas principales de investigación versan sobre cuestiones relacionadas con la geografía cultural, los estudios urbanos y el pensamiento geográfico.

cmanuel@hum.uc3m.es

**Carlos Manuel** es Doctor en Geografía por la Universidad Autónoma de Madrid. Desde 2003 es Profesor Titular en la Universidad Carlos III de Madrid. Su labor investigadora se ha concretado en la participación en una decena de proyectos de investigación competitivos, centrados en estudios sobre la propiedad y la gestión forestal en España. Ha formado parte de equipos multidisciplinares para el desarrollo de estudios sobre el paisaje y la ordenación territorial en la Comunidad de Madrid, así como sobre historia de los incendios forestales en España. En los últimos años ha centrado su labor investigadora en las relaciones entre Geografía y Cine (proyectos “*Las implicaciones entre producciones cinematográficas y espacio geográfico en España*” y “*El espacio geográfico de Madrid en el cine y su potencial turístico*”).

david.moriente@hotmail.com

**David Moriente** es Doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido investigador en el *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains* (Paris IV-Sorbonne) y en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Es autor de *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo* (2010), coordinador del monográfico de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (38) *Memorias del futuro: reflexiones sobre la ciencia ficción contemporánea*; asimismo ha sido coautor en numerosos libros colectivos dedicados a cuestiones sobre cultura visual contemporánea, entre los que destacan *Autorretratos del Estado* (2013, 2015) y *Disecionando a Adán* (2015).

**Enric Mendizàbal** es Doctor en geografía. Es profesor en el Departamento de Geografía de la Universitat Autònoma de Catalunya desde el año 1992. Ha formado parte de la Junta de Govern de la *Societat Catalana de Geografia* entre 1986 y 2010, siendo editor de *Treballs de la Societat Catalana de Geografia* entre 1992-2010. Sus líneas de investigación son la geografía histórica, social y cultural, tanto teórica como aplicada, especialmente sobre los paisajes de Cataluña.

henaograndafar@gmail.com

**Fernando Henao** es profesor en la Universidad de Córdoba (Colombia) en el programa de Licenciatura en Informática y Medios Audiovisuales. Maestro en Artes Plásticas (Universidad de Antioquia; Colombia), Especialización en Pedagogía del Lenguaje Audiovisual (Universidad El Bosque), Magíster en Historia del Arte (Universidad de Antioquia). En cuanto a producción destacan los cortometrajes "El corazón delator" basado en el cuento de Edgar Allan Poe, "La visita" y "Flores Marchitas", así como el largometraje de ficción "El pescador de almas", realizado por el Colectivo cordobés Cine Artesanal.

fernando.ortiz.moya@gmail.com

**Fernando Ortiz-Moya** es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Posee también un Master en Estudios Urbanos por la Universidad de Edimburgo. Desde el año 2011 entró a formar parte del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Tokyo, primero como estudiante investigador y después como estudiante de doctorado, gracias a una beca otorgada por el Gobierno Japonés. Su tesis investiga mecanismos de regeneración urbana en un contexto de mengüe urbano, comparando casos del Reino Unido, Estados Unidos y Japón.

francisco@arquitectura.uminho.pt

**Francisco Ferreira** é arquitecto, licenciado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Concluiu o Mestrado em Arquitectura Metrópolis na Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. É doutorado pela Escola de Arquitectura da Universidade do Minho. É docente na EAUM, onde lecciona, entre outras, a unidade curricular Cidades e Cinema. É também Investigador do LAB2PT/UM. Desde 2010 vem dedicando a sua investigação às relações e interseções entre Arquitectura e Cinema. Neste âmbito escreveu e realizou uma curta-metragem de ficção sobre arquitectura intitulada *Panorama*. Desde 2013 é co-editor da revista *JACK - Journal on Architecture and Cinema*.

**Frederico Guilherme Bandeira de Araujo** é Graduado em Engenharia Mecânica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado em Engenharia Mecânica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado em Engenharia de Produção - área de Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). É professor Associado II da Universidade Federal do Rio de Janeiro, alocado no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR). Tem experiência na área de epistemologia, atuando principalmente nos campos da filosofia da ciência, das teorias da cultura e da filosofia da linguagem. Atualmente realiza pesquisas sobre processos de identificação e territorialização tomando por objetos de investigação discursos escritos, orais, fotográficos e audiovisuais.

**Gervásio Hermínio Gomes Jr** é Graduado em Geografia e Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGE) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) - Brasil, onde desenvolve pesquisa intitulada "Leitura das Paisagens Fílmicas em Amarelo Manga e Febre do Rato", sob orientação da Professora Dr<sup>a</sup>. Maria Helena Braga e Vaz da Costa; Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) - Brasil.

**Heitor Levy Ferreira Praça** é Graduado em Geografia pela Universidade Federal de Viçosa (2006), Mestre em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009), atualmente cursa o Doutorado em Planejamento Urbano e Regional também no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da UFRJ. Tem experiência na área de Geografia, com especial interesse na área de Geografia Humana Política e Cultural, Sociologia, Antropologia e Filosofia tendo atuado principalmente nos seguintes temas: unidades de conservação, sociologia rural, educação popular, desenvolvimento urbano, modernidade e filosofia da linguagem. Desde 2012 é pesquisador associado do Grupo de Pesquisa Modernidade e Cultura (GPMC), na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Iaci d'Assunção Santos** é Graduado em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2006), mestrado em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (2009) e especialização em Figurino e Carnaval pela Universidade Veiga de Almeida (2014). Desenvolve pesquisas nas áreas da História da Arte, Literatura e Geografia Urbana Brasileira, Planejamento Urbano e Regional, e, Identidade e Território, atuando principalmente nos seguintes temas: identidade nacional brasileira, formação social brasileira, modernidade, cultura, literatura e arte brasileira. Desde 2014 é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ.

**Karen Christine Rechia** é Licenciada e tem Mestrado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC (Brasil). Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, na área de concentração em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, com foco na pesquisa sobre imagens. A tese *O jardim dos caminhos que se bifurcam: cinema e educação* versa sobre filmes neorrealistas, vidência deleuziana, experimentações no espaço urbano e educação. Atua também na área do Audiovisual, tendo desenvolvido o argumento cinematográfico dos documentários *Signos em Rotação*, *Festa da Laranja* e *Taquarembó: o jogo da água doce*. No campo da produção, roteiro e pesquisa, realizou os documentários *Paisagem urbana – um olhar sobre a Ilha e Maciço*.

**María Alejandra Tabora Caro** es profesora del área de geografía, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad de Córdoba (Colombia). Licenciada en Ciencias Sociales (Universidad Pedagógica Nacional), Geógrafa (Universidad Nacional de Colombia), Magister en Geografía y Ordenamiento Territorial (Instituto Geográfico Agustín Codazzi) y Doctora en Educación (Universidad Pedagógica Nacional). Su experiencia investigativa se encuentra en la Implementación del Currículo Nacional para la vivencia de los Derechos Humanos en la escuela colombiana 2008-2010 y la educación geográfica en el contexto de la enseñanza de las ciencias sociales.

**Maria Helena Braga e Vaz da Costa** é Pós-doutorada em Cinema pelo International Institute - University of California at Los Angeles (UCLA) - USA; Doutorado e Mestrado em Estudos de Mídia pela University of Sussex - Inglaterra; Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq; Professora Associada III (DE) do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Coordenadora do Grupo de Pesquisa *Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação*; Professora permanente dos Programas de Pós-Graduação em Estudos de Mídia (PPGEM) e em Geografia (PPGE) da UFRN. Coordenadora do Curso de Especialização em Cinema (UFRN).

nieves.moreno74@gmail.com

**Nieves Moreno Redondo** es licenciada en Arte Dramático por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), además de licenciada por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) en Estudios de Asia Oriental, especialidad de Japón. Como investigadora ha obtenido tres becas de investigación gracias al apoyo del Gobierno Japonés y la Fundación Japón con los que ha podido realizar estancias de investigación en la Universidad de Waseda de Tokio por un período de tres años. En estos momentos se encuentra finalizando su doctorado en Estudios Fílmicos por la UAM en relación al Beshi y los orígenes del cine en Japón.

teresa\_de\_castro@yahoo.fr

**Teresa Castro** é professora de cinema e de teoria das imagens na Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Licenciada em História da arte e doutorada em cinema e estudos audiovisuais, foi investigadora associada no museu do Quai Branly em Paris e investigadora convidada no Max Planck Institute for the History of Science de Berlim. Entre as suas publicações conta-se o livro *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle* (Éd. Aléas, Lyon, 2011).

victor\_aertsen@yahoo.es

**Víctor Aertsen** es ingeniero técnico en Sistemas Informáticos, licenciado en Humanidades y en Comunicación Audiovisual, y actualmente doctorando en el programa de Investigación en Medios de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid. Colaborador en diversos proyectos de investigación en dicha universidad, entre los que destacan *“Cine y Geografía: las implicaciones entre producciones cinematográficas y espacio geográfico en España”* y *“El espacio geografico de Madrid en el cine y su potencial turístico”*, ambos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.




afaas@geografia.uminho.pt

**Ana Francisca de Azevedo** é professora no Departamento de Geografia, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e Investigadora integrada do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da mesma universidade, colaborando com outros centros de investigação como o Lab2PT e redes e grupos de pesquisa internacionais como a Rede Internacional de Pesquisa - *Imagens, Geografias e Educação* e o GPIT-UFRGS. É coordenadora científica da unidade de Geografia do Laboratório da Paisagem de Guimarães. Licenciada em Geografia, desenvolveu o seu mestrado no âmbito da Educação Ambiental e o doutoramento em Geografia do Cinema. É autora, co-autora e co-editora de vários livros e publicações científicas nacionais e estrangeiras. A sua área preferencial de pesquisa é a Geografia Cultural, linhas de pesquisa de estudos da paisagem, geografia e arte, geografias do corpo e geografias pós-coloniais, desenvolvendo acções académicas e no terreno com ênfase na problemática da 'paisagem como tecnologia para a organização da experiência'.

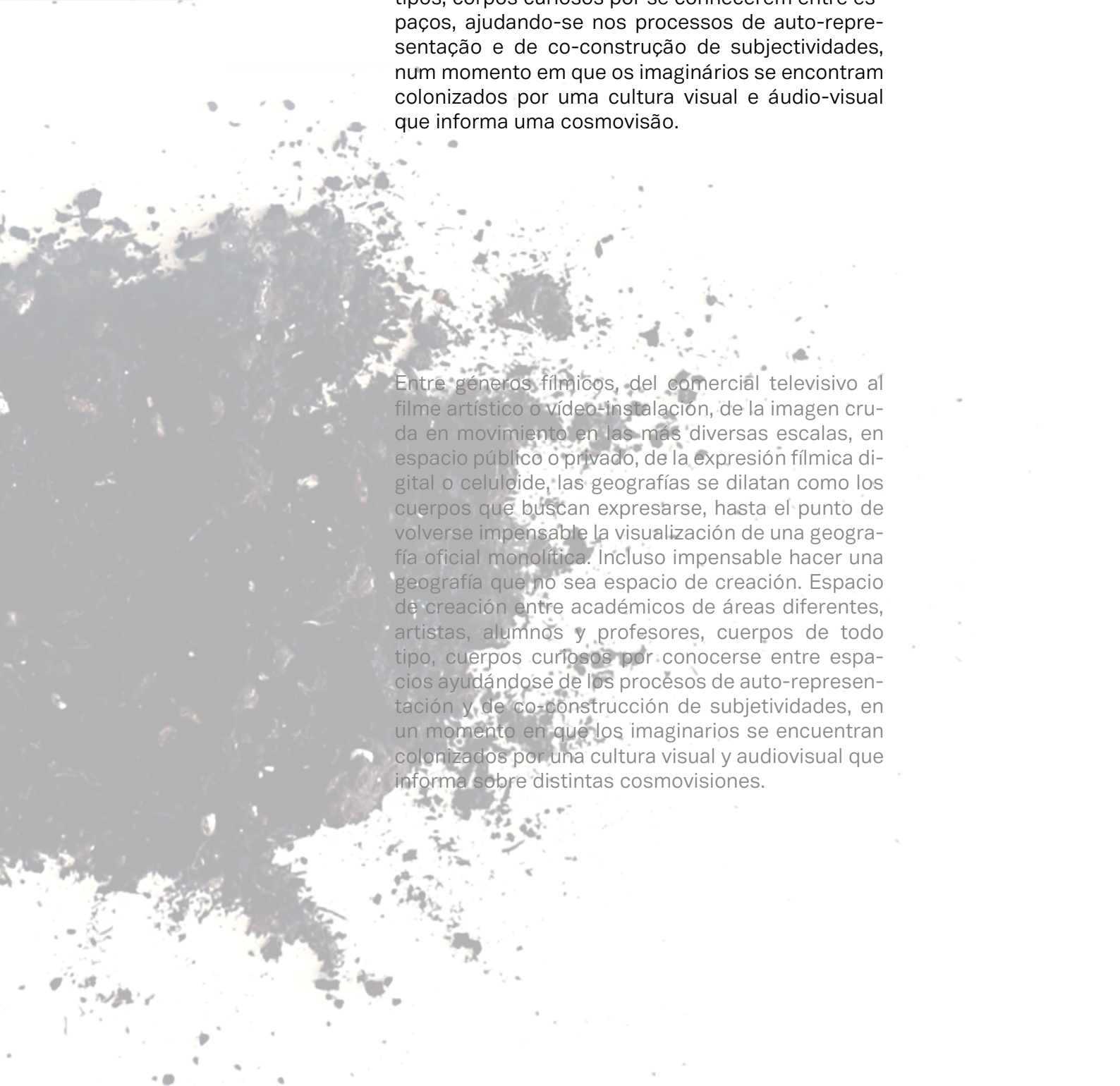
rosa.cerarols@upf.edu

**Rosa Cerarols Ramírez** es licenciada en Geografía por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Máster en Antropología Visual por la Universitat de Barcelona (UB) y Doctora en Geografía por la UAB. Profesora lectora en el Departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra (UPF) y miembro de los grupos de investigación GREILI (Grupo de Investigación en Espacios Interculturales, Lenguas e Identidades) de la UPF y GRGG (Grupo de Investigación en Geografía y Género) de la UAB. Su campo de especialidad pone en relación la geografía cultural y de género, con participación en libros, artículos y coloquios internacionales especializados. Recientemente ha publicado *Geografías de lo exótico, el imaginario de Marruecos en la literatura de viajes* (Ediciones Bellaterra, 2015). Como realizadora destacan los proyectos documentales *Treinta Metros y un balcón* (2006), *Cinema Kaedi* (2008) y *Plens de Patum* (2009).

**Wenceslao Machado de Oliveira Jr.** é graduado em Geografia e Doutorado em Educação. Atualmente é professor no Departamento de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte e pesquisador do Laboratório de Estudos Audiovisuais-OLHO, ambos da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Pesquisa na interface entre imagens e educação em suas conexões com as geografias que dela se desdobram, se descobrem, se criam, se extraem... Tem artigos publicados onde vídeos, filmes, fotografias e mapas se misturam a conceitos e autores em escritos que visam aproximações da educação visual contemporânea e(m) suas políticas e poéticas que afetam o pensamento espacial. É coordenador da *Rede Internacional de Pesquisa "Imagens, Geografias e Educação"* e realizou o Pós-doutorado "*As geografias menores nas obras em vídeo de três artistas contemporâneos*" na Universidade do Minho/Portugal.



Entre géneros fílmicos, do comercial televisivo ao filme de arte e à vídeo-instalação, da imagem crua em movimento às mais diversas escalas, em espaço público ou privado, da expressão fílmica digital ao celulóide, as geografias dilatam-se como os corpos que buscam expressão, ao ponto de se tornar impensável a viabilização de uma geografia oficial monolítica. Ao ponto de se tornar impensável fazer geografia que não seja espaço de criação. Espaço de criação entre académicos de diferentes áreas, artistas, alunos e professores, corpos de todos os tipos, corpos curiosos por se conhecerem entre espaços, ajudando-se nos processos de auto-representação e de co-construção de subjetividades, num momento em que os imaginários se encontram colonizados por uma cultura visual e áudio-visual que informa uma cosmovisão.



Entre géneros fílmicos, del comercial televisivo al filme artístico o vídeo-instalación, de la imagen cruda en movimiento en las más diversas escalas, en espacio público o privado, de la expresión fílmica digital o celulóide, las geografías se dilatan como los cuerpos que buscan expresarse, hasta el punto de volverse impensable la visualización de una geografía oficial monolítica. Incluso impensable hacer una geografía que no sea espacio de creación. Espacio de creación entre académicos de áreas diferentes, artistas, alumnos y profesores, cuerpos de todo tipo, cuerpos curiosos por conocerse entre espacios ayudándose de los procesos de auto-representación y de co-construcción de subjetividades, en un momento en que los imaginarios se encuentran colonizados por una cultura visual y audiovisual que informa sobre distintas cosmovisiones.

