

# A PAISAGEM (URBANA) NO CINEMA. UM ÚLTIMO PLANO DE LEITURA

Helena Pires\*

## 1. O «grau zero» da paisagem...

«Voir la nature des choses montrées dans leur liaison, soit: un paysage» (Cauquelin: 2000).

«O jardim familiar (primeira fase do abandono): montões informes de silvedo, buxo descabelado, urtigas, flores selvagens. As palmeiras de pouco porte incharam tanto que fazem pensar em anões velhos, doentes, com as suas cabeleiras, as suas folhas emaranhadas, caindo em arco até ao chão». Assim se abre o convite de Carlos de Oliveira<sup>1</sup> a uma deambulação por entre o interior-exterior de uma paisagem que a todo o instante se inventa. Sobre as memórias, os lugares, erguem-se dunas, vozes, intensidades de luz e passos que negrejam. São infinitos os modos de descrever uma paisagem... mas o que é, antes de mais, *a paisagem*?

Admite-se que os seres humanos, confrontados com a natureza, tenham desde logo encetado uma íntima relação com o mundo do visível. Porém, uma tal «visão», motivada pelo reconhecimento do carácter vital da natureza, não implica necessariamente uma «experiência estética», resultante dos efeitos do universo exterior sobre o olhar<sup>2</sup>. Na verdade, impõe-se uma certa *distância* como condição de possibilidade e de transformação subjectiva do território em paisagem. Nascida da percepção individual, a construção da «paisagem» funda-se num impulso fusional com um lugar que se torna estrangeiro e, desse modo, objecto de reflexão. Precisamente, a «estética», formadora de uma dada consciência paisagística, agiliza os instrumentos (traduzidos no filtro histórico das ideias, dos valores ou das normas) capazes de nos dar a ver a intersticialidade significativa das formas «naturais».

É um lugar comum afirmar-se que a emancipação da paisagem, em termos de representação artística visual, e no contexto da cultura ocidental,

\* hpires@ics.uminho.pt

<sup>1</sup> Carlos de Oliveira, *Finisterra, paisagem e povoamento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

<sup>2</sup> Diz Norbert Wolf (s/d: 7): “En 1947, l'historien d'art Max J. Friedländer a ainsi défini le paysage: «Le pays est la surface de la terre ou une partie de la surface de la terre, le paysage en revanche est le visage du pays, l'effet que celui-ci exerce sur nous.»”.

nasce com a invenção da perspectiva<sup>3</sup>. De uma função decorativa, servindo o propósito de emprestar determinadas coordenadas espaciais à narrativa, a paisagem, no domínio pictórico, passa então a constituir um possível objecto central da representação. Diversos autores consideram que só a partir de fins do século XVII é que a paisagem deixa de se cingir a um simples cenário ou ornamento (*parergon*), um acessório espacial periférico à cena (*ergon*) ou ao argumento pictórico principal, para tomar o lugar de objecto primeiro do olhar<sup>4</sup>. Podemos assim dizer, parafraseando Norbert Wolf (s/d: 6), que a pintura paisagista é uma invenção da época moderna.

À representação pictural da paisagem não foi alheia uma profunda transformação filosófica, estética e epistemológica, formulada numa dada «visão do mundo» (*Weltanschauung*), usando a expressão de Panofsky (1999). A instauração de um ponto de vista absoluto, que a representação pressupõe, no seguimento de uma visão assumidamente humanista sobre o mundo, exige o estabelecimento de uma articulação matemática, uma abstracção necessária relativamente ao empirismo, capaz de definir os critérios de uma visão «legítima». Nas «formas simbólicas» e nas categorias *a priori* apoia Panofsky o valor da universalidade a que a perspectiva linear aspira. A fidelidade à verdade da percepção é preterida em favor de “um equilíbrio perfeito entre as exigências do sujeito e as do objecto” (Panofsky, 1999: 24). O que implica uma distinção, concertada, entre a aparência dos objectos e aquilo que eles (*de facto*) são<sup>5</sup>. Adoptando a noção de «vontade artística» de Riegl, Panofsky centra-se na busca do «sentido imanente» de uma determinada época, que a produção artística, enquanto expressão de uma força impessoal, simboliza.

<sup>3</sup> “Des bons auteurs situent sa naissance aux environs de 1415. Le paysage (mot et notion) nous viendrait de Hollande, transiterait par l’Italie, s’installerait définitivement dans nos esprits avec la longue élaboration des lois de la perspective, et triompherait de tout obstacle quand, existant pour lui-même, il échappe à son rôle décoratif et occupe le devant de la scène” (Cauquelin, 2000: 27).

<sup>4</sup> Tal como anota Norbert Wolf (s/d: 6), “Le peintre anglais Edward Norgate a écrit vers 1650 dans son ouvrage «Miniatura» que c’est la peinture de la Renaissance qui a commencé à libérer le paysage de son rôle d’arrière-plan, de fond de scènes religieuses ou mythologiques”. Teremos no entanto, e em rigor, que admitir — apesar de não existirem indícios de «paisagem» estética na pintura e na arte antes de início do século XVI (enquanto visão de conjunto, a sua significação técnica e estética terá sido incorporada pelo vocabulário artístico por essa altura) — que a experiência da «paisagem» possa ter precedido o respectivo conceito e que a pintura paisagista possa ter surgido antes do aparecimento de uma palavra para a designar (cf. *Ibidem*: 7). Seja como for, e tal como refere o autor, a questão de saber, face a uma determinada pintura «paisagista», se estamos perante uma «paisagem» decorada com personagens ou perante a representação de personagens que se inscrevem numa dada ambiência paisagística, conheceu, ao longo dos tempos, ampla discussão.

<sup>5</sup> Importa esclarecer que o *objecto de representação* não é a coisa em si, mas a *imagem mental* que dele temos. Introduzindo *A perspectiva como forma simbólica*, de Panofsky (1999: 9), e parafraseando o autor, diz Christopher S. Wood: “As produções artísticas «não são afirmações feitas pelos sujeitos, mas sim formulações da matéria, não são acontecimentos,

Entre outras formas de representação visual, a produção pictural da paisagem fixou, imperativamente, os «esquemas mentais» necessários à percepção da «natureza» enquanto unidade. Isto é, a fundação de um olhar edificante de um conjunto coerente, na sua diversidade, deve a sua operatividade às leis implícitas que, ao longo da história, e simbolicamente materializadas, foram determinando os modos de ver<sup>6</sup>. Contudo, as condições de possibilidade da visão da natureza como paisagem não respondem, por si, ao problema que a apreensão sensível de uma espécie de manifestação ontológica de identificação imediata entre a estética e a vida implica. Questionar a noção de paisagem (no seu desdobramento em *paisagem-natureza* ou *natureza-paisagem*) obriga ao reconhecimento dos dois aspectos antagónicos que a compõem: o seu carácter construído, por um lado, e o princípio de eternidade, a substancialidade pré-humana, de que esta parece participar, por outro.

A relação da natureza com a sua figuração, sob a forma de paisagem, tal como oportunamente refere Anne Cauquelin (2000: 58-59), não deixa, por sua vez, de se abrir a uma interrogação sobre o estatuto da própria imagem: “*Le principe divin peut-il être représenté dans une forme sensible (visible)?*” (*Ibidem*: 58). Neste sentido, a paisagem poderá ser entendida como *eidolon*, na sua relação mimética ou de semelhança com o modelo original (em última análise, a essência do divino que pretensamente copia), ou como *eikon*, isto é, como produção retórica que dispensa a identificação do signo com a coisa, correspondendo a primeira posição à perspectiva dos iconoclastas e a segunda à perspectiva dos iconófilos<sup>7</sup>.

Importa aqui, sobretudo, continuar a perseguir a interrogação que começámos por enunciar: Podemos falar de um grau zero da paisagem? De um

são resultados», escreveu Panofsky em 1920. Qualquer abordagem histórica teria de levar em consideração a autonomia de um objecto com tais características e a impossibilidade de se deduzir esse objecto das suas circunstâncias fenomenais. Era este o primeiro estágio por que teria de passar qualquer história não materialista da cultura”.

<sup>6</sup> Diz Cauquelin (2000: 18) “... ce que nous regardions passionnément comme la manifestation absolue de la présence du monde autour de nous, la nature, vers laquelle nous jetions des regards admiratifs et quasi religieux, n’était en somme que le concours en un point des projets qui avaient traversé l’histoire, oeuvres qui se soutenaient les unes les autres jusqu’à former cet ensemble cohérent dans sa diversité et prêtaient au spectacle l’évidence d’une nature”. E ainda, “Piégés innocemment, nous contemplions non pas une extériorité, comme nous le croyons, mais nos propres fabriques intellectuels. Croyant sortir de nous-mêmes par une extase providentielle, nous entrons tout bonnement dans l’admiration pour nos propres façons de voir” (*Ibidem*: 18).

<sup>7</sup> A este propósito, veja-se a seguinte passagem, de Anne Cauquelin (2000: 62): “Le trait qui circonscrit l’image la sépare de son modèle mais en même temps instaure par cette disjonction un appel à la réunification. Le trait cerne un vide, non un plein. La prétension de l’image iconique n’est pas de donner positivement un substitut essentiel mais de creuser une différence. Différence que viendront éclairer de leur éclat les couleurs brillantes de la grâce, et la figure, toujours absente, du Christ”.

grau zero da imagem? Podemos, de facto, ver aquilo que ainda não foi visto, descrito, desenhado, pintado, ficcionado, como uma unidade coerente de sentido? Na Antiguidade, a noção de *paisagem*, a existir verdadeiramente, confunde-se com a noção de *topos*, cingindo-se ao lugar que serve de envelope à narração<sup>8</sup>. Descrevendo nos seus escritos «paisagens» estrangeiras, Heródoto mais não faz do que referenciar, num território imaginário, as etapas sucessivas de um périplo fantasista. O propósito da narrativa é, antes de mais, discursivo, visando convencer mais do que expressar qualquer tipo de emoção estética.

Se parece certa a importância da arte na fabricação da «paisagem», tendo a literatura (sob a forma de poesia, narrativas de viagem...) precedido, nesse sentido, outras formas de produção artística, é de destacar em particular o papel da pintura na invenção de uma certa *realidade* emprestada à paisagem. O que não quer dizer que a questão do *ver* se imponha propriamente à pintura. A questão da pintura começou por ser a questão da sua ligação aos textos mitológicos e narrativos, a questão da razão. A sua preocupação fundamental centrou-se, desde logo, na instituição de um determinado valor de legitimidade. Transformando os objectos do mundo natural em ícones, assim se constroem os instrumentos necessários à visão do mundo, deste modo resgatado da sua aparente opacidade pré-humana: informe, caótico e recolhido no inapreensível.

É próprio da «natureza» da paisagem o abrir-se a um sem número de enigmas. O *olhar através da janela*, o sentimento, mesmo que ilusório, de sair de si, conduz-nos à projecção sobre o infinito. A percepção da paisagem convoca necessariamente a crença na sua ilimitada continuidade, na sua desmedida. E o horizonte que a recorta sugere ao mesmo tempo uma distensão sobre o que se imagina para lá do visível. Se, por um lado, é condição necessária e constitutiva da paisagem (para que esta possa ser percebida como tal) o seu enquadramento, por outro, o «fora de campo» impõe-se como condição igualmente necessária. Metáfora da visão, a *janela* evoca os diversos dispositivos que fixando e interrompendo a pressuposta continuidade da paisagem fundam a sua própria possibilidade. Perceber a paisagem significa entregar-se à distância, à lonjura. Mas também ater-se ao recuo, ao fechamento, aos limites a que a própria visão do mundo obriga.

Persistindo na incontornável duplicação da paisagem em «paisagem-natureza», somos assim levados ao confronto com o seu carácter miste-

<sup>8</sup> Reafirmando que o objecto paisagem não pré-existe à paisagem, diz Cauquelin (*op. cit.*: 39-40): “L’image n’est pas dirigée vers des manifestations territoriales singulières, mais vers l’événement qui en sollicite la présence. Et de même que le lieu (*topos*) est, suivant la définition aristotélicienne, l’enveloppe des corps qu’il limite, de même le prétendu «paysage» (petit lieu: *topion*) ne serait rien sans les corps en action qui l’occupent. La narration est première et sa localisation est un effet de lecture”.

rioso. De um lado, esta participa do «natural», do infinito, do que se estende para lá do visível, em última instância do divino. Do outro, a paisagem significa o retorno a si, aos modelos implícitos e imanentes que tornam a sua percepção possível, mas também às memórias íntimas e às experiências que lhe emprestam a sua dimensão poética.

Ao nível da representação, a paisagem, transformada em imagem, manifesta a «resistência do infigurável», para usar a expressão de Stéphanie Katz (2004). Admitindo que a questão da paisagem é necessariamente a questão da *imagem* (servindo esta última de instrumento esquemático impreterivelmente requerido pela própria percepção da *paisagem*), somos levados a reconhecer uma certa cumplicidade entre a figuração icónica e aquilo que podemos designar como a invisibilidade divina. Isto porque o entendimento da imagem, e em particular da imagem icónica, concebida como um «ecrã bifásico» (na sua articulação de fronteira entre o que é acessível e o que lhe escapa) não dispensa à partida a vectorização do olhar sobre o fora de campo, o infinito. Como refere Katz (2004), o ícone é vazio. Define-se pela falta, a distância, a ausência. E uma imagem é sempre uma imagem que nos olha, uma mecânica do desejo (*Ibidem*: 30-31)<sup>9</sup>.

Na Renascença, a invenção da perspectiva na pintura procura resgatar o infinito para dentro do quadro. A par do mundo sensível, edifica-se um mundo imaginado. Sendo o homem a medida de todas as coisas, também a dimensão cósmica não escapa à representação estética, à vontade de conhecimento absoluto, ao domínio da razão universal. A figuração de amplas visões panorâmicas, ou mesmo de perspectivas aéreas, obedece frequentemente a um tal projecto. Além do mais, a «paisagem», neste sentido, não desempenha mais do que um papel secundário face à História.

A concepção da «paisagem» enquanto fenómeno estético, materializada na *Tempestade* de Giogione, nas pradarias de Constable ou, mais tarde, nas obras impressionistas, parece desde cedo induzir, a par de propósitos mais ou menos realistas, muito mais ao sonho, ao entusiasmo emocional face às formas naturais (mesmo que imaginadas), do que ao intelecto. Partindo de um enunciado de Franz Kafka («Le paysage me gêne pour penser. Il est beau et veut donc être contemplé.»), interroga Norbert Wolf (s/d: 6): “Ces deux phrases de Franz Kafka stipulent-elles que la figuration artistique de la nature n’est que simple sensualité, le «tout autre» qui fait face à la raison, à la pensée?”. Ao que Wolf procura responder: “La peinture paysagère répond sans aucun doute à un développement historique des sens

<sup>9</sup> Diz a autora: “De ce va-et-vien entre infigurable et regard naît une mécanique du désir qui cherche toujours ce qu’il ne peut atteindre. C’est en ce sens que l’image imparfaite nous observe depuis ses manquements, et qu’à ce titre elle nous appelle. Si l’image nous regarde, c’est parce qu’elle nous concerne. Depuis ses écarts que nous investissons, elle nous parle de nous, de ce que nous avons bien voulu incruster dans ses béances accueillantes” (Katz, 2004: 30).

et de la sensibilité et donc à une histoire de la vue. Mais pas seulement. Le paysage en tant que sujet artistique ne trouble en aucun cas la réflexion, il la provoquerait plutôt, même contre la «resistance» de ses charmes apparents” (*Ibidem*: 6). Importará continuar a interrogar: O que é que a paisagem nos diz sobre nós mesmos? Sobre o nosso papel de observadores?

Antes de mais, é impensável um entendimento da paisagem dispensado da experiência e do sentimento da *imensidão*. O que quer dizer que a percepção do mundo visível, ou mesmo do mundo natural figurado, enquanto modo fluido de produção de uma consciência imaginante, exige de nós a postura do ser que admira, do ser que contempla. Cativos do sentimento de uma quietude primordial, ao mesmo tempo que investidos num devaneio solitário e tranquilo, distendemo-nos sobre um mundo sem limites, numa relação dialéctica que faz corresponder à profundidade do nosso próprio interior a imensidão do universo exterior. É nestes termos que Bachelard (2000), exercitando aquilo que ele designa como uma *fenomenologia poética*, releva o papel de uma espécie de imaginação das profundezas, ou mesmo de uma psicologia das profundezas, na realização de um pensamento que, impondo-se como tal, no diálogo de uma solidão, ou na mais íntima convivência do pequeno com o grande, se espacializa<sup>10</sup>.

Em última instância, o sentimento e a consciência do nosso ser imaginante, do nosso ser em expansão, por meio de um movimento de deambulação imóvel, no quadro de uma relação sensível com o mundo, é aquilo que faz a paisagem. O sair de si, não tendo a certeza de assim encontrar-se mais do que mantendo-se perdido e encerrado no âmago do seu interior, é um exercício simultaneamente poético e epistemológico. O conhecimento do mundo através de uma tal experiência íntima, assim como o conhecimento de si através de uma silenciosa abertura ao mundo, constituem a motivação que a invenção da paisagem inaugura.

## 2. O imaginário e a paisagem urbana

A experiência da vida moderna, de que Baudelaire, no seu célebre ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, emblematicamente nos dá conta, transformou radicalmente a nossa relação sensível com o mundo. Importa, antes de mais, uma reflexão sobre o papel ao qual o indivíduo é votado, no

<sup>10</sup> Atente-se nas seguintes passagens de Bachelard (2000: 190): “A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo”. E ainda (*Ibidem*: 207): “... é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços — o espaço da intimidade e o espaço do mundo — tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem”.

quadro de uma nova topografia urbana. Produzida como um espectáculo que se exhibe perante o olhar, a paisagem urbana, e em particular a «arquitectura superficial» (Goller, s/d) das grandes metrópoles, impôs-se, desde logo na transição do século XIX para o século XX, como forma de expressão da importância do visível, bem como do fenómeno geral da mediação esteticizante, no seio da sociedade de consumo emergente.

Procurando definir a natureza do homem moderno, entendido sobretudo na sua íntima implicação com a permanente *mobilidade* que caracteriza o quotidiano da vida nas grandes cidades, isto é, procurando designar o carácter efémero, instável e fugidio do ser passante, Baudelaire (2006) avança com a invenção da figura do *flâneur*. Diz o poeta:

“Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, escolher domicílio no número, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito, é um imenso prazer. Estar fora da sua casa mas sentir-se em casa em toda a parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos mínimos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que só desajeitadamente a língua pode definir. O observador é um príncipe que em toda a parte desfruta do seu incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe a sua família com todas as belezas que encontrou, com as que se podem encontrar e com as que não se podem encontrar; do mesmo modo que o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados em telas. Assim, o amante da vida universal entra na multidão como quem entra num imenso reservatório de electricidade. Podemos também compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça mutável de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o traduz e exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia” (Baudelaire, 2006: 287).

Simultaneamente filósofo, artista, criança inebriada que «vê tudo como uma *novidade*», viajante e cosmopolita, observador incógnito, basbaque, detective e coleccionador, *dandy*, jogador ou simplesmente «homem da multidão», o *flâneur* é tudo isso, mas também aquele que incessantemente escapa a qualquer tentativa de classificação<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Note-se que já em *The Man of the Crowd*, o conhecido conto de Edgar Allan Poe, o observador que protagoniza a narrativa, ocupando-se com a descrição tipológica dos passantes, à luz das fisiologias então conhecidas, acaba por se deixar conduzir pelo inesperado interesse que uma dada figura incógnita progressivamente nele suscita, sendo que esta última parece esquivar-se a uma classificação segura.

Também Walter Benjamin, no seu projecto *Les Passages*, e inspirado em Charles Baudelaire, retoma a figura do *flâneur* para denominar essa espécie de «botânico do asfalto», aquele que encontra na deambulação pelas ruas, nomeadamente pelas passagens, cobertas, de Paris, em finais do século XIX, um «remédio infalível contra o tédio», um «mundo em miniatura», em suma, a sua «casa». Incarnando a experiência do «habitante da grande cidade», diz Benjamin (2002: [M1, 4] 435):

“Uma paisagem... é bem aquilo em que Paris se torna para o flâneur. Mais exactamente, este último vê a cidade cindir-se em dois pólos dialécticos. Ela abre-se-lhe como paisagem e ela encerra-o como quarto”.

Transformada em qualquer coisa de vivido, numa experiência errante, a cidade transforma-se em *paisagem*. Para o «ocioso que sonha», a cidade oferece-se como um *décor*, um espectáculo que convida ao consumo ávido do olhar, embriagando de sentidos aquele que assim procura abrigo na «multidão». Como refere Walter Benjamin, a propósito de Baudelaire, a *flânerie* implica uma consciência da fragilidade da existência. Distanciando-se porém deste último, uma vez que a Baudelaire o mundo exterior interessava pouco, Benjamin releva a «experiência da multidão» enquanto uma experiência que conduz à transfiguração do indivíduo em «mercadoria»<sup>12</sup>. Em Benjamin, o *flâneur* parece oscilar entre o observador atento, consciente e «em posse da sua individualidade», e o simples curioso (*badau*) anónimo, esquecido de si<sup>13</sup>. O limiar que separa o indivíduo da multidão, não conhecendo contornos seguros, afigura-se assim na sua proximidade com a ameaça da conformidade, entendida, nos termos de Simmel, como forma de uma «doce resistência». Errar por entre os escaparates que se estendem à passagem do sonhador solitário, por entre o labirinto de mercadorias, com as quais este tece efémeras complicações, por entre a profusão de imagens, simulacros e de cartazes, impõe-se,

<sup>12</sup> “A multidão não é apenas o novo asilo do proscrito: é também a última droga do abandonado. O *flâneur* é um homem abandonado no meio da multidão. Isso coloca-o na mesma situação da mercadoria. Apesar de não ter consciência dessa particularidade, ela nem por isso deixa de actuar sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o compensa de muitas humilhações. O transe a que se entrega o *flâneur* é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente dos compradores” (Benjamin, 2006: 56-57).

<sup>13</sup> Remetendo para Victor Fournel (*Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris, 1858, p. 263), em nota de rodapé, diz Benjamin (2006: 71): “Não se deve confundir o *flâneur* com o basbaque; existe aí um pormenor a considerar... O *flâneur* propriamente dito está sempre em plena posse da sua individualidade, enquanto a do basbaque desaparece. É absorvida pelo mundo exterior..., que o inebria até ao esquecimento de si. Sob a influência do espectáculo que se lhe oferece, o basbaque torna-se um ser impessoal: deixa de ser um ser humano, torna-se público, multidão”.

na verdade, como uma experiência última, o derradeiro passeio do *flâneur*. A propósito da Paris de Baudelaire, atente-se no seguinte excerto:

“Ainda se apreciavam as passagens, onde o flâneur não tinha de se preocupar com os veículos, que não admitem os peões como concorrentes. Havia o transeunte que fura pelo meio da multidão, mas também havia o flâneur, que precisa de espaço e não quer perder a sua privacidade. Ocioso, deambula como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. E protesta também contra o seu dinamismo excessivo” (Benjamin, 2006: 55)

Aquilo que então se poderia dizer sobre Paris, em fins do século XIX, bem como nas primeiras décadas do século XX, traduzia um fenómeno de crescente urbanização que se estendia a grande parte das cidades da Europa. Berlim, Nápoles e Moscovo protagonizavam um eixo sobre o qual Walter Benjamin exercitou o seu olhar microscópico, procurando decifrar ou extrair significados a partir dos mais diversos e ínfimos fragmentos do mundo sensível. Se o autor nos parece fundamental para compreendermos a génese das grandes transformações, ao nível da percepção, que viriam a pautar a experiência do habitar, no quadro da vida moderna ocidental (a par de inúmeros pensadores, poetas ou ensaístas, dos quais Charles Baudelaire, Edgard Alan Poe, Victor Hugo são apenas exemplos, mas também de sociólogos tais como Simmel, Lefévre e outros), uma reflexão sobre as consequências da massificação generalizada da cultura e da sociedade, sobretudo no pós-guerra, os quais se fazem reflectir na *paisagem urbana*, merece que convoquemos outros contributos igualmente elucidativos.

Avancemos, antes de mais, apoiando-nos na teoria de Richard Sennett sobre a relação que o indivíduo estabelece, na modernidade, com o espaço público. Na sua conhecida obra *As Tiránias da Intimidade*, o autor reflecte sobre um novo tipo de sociabilidade, assente numa tentativa de reduzir todas as experiências, com o mundo e com os outros, a experiências que o indivíduo estreia consigo mesmo. Esvaziado do seu sentido primordial, enquanto espaço comum dedicado ao exercício da razão, o espaço público serve, na era moderna, o propósito exclusivo de confirmação da existência privada, por meio de uma cumplicidade silenciosa, um modo de estar com os outros dispensado de qualquer tipo de interacção imediata. Reportando-se à experiência da vida urbana nos EUA, ainda na primeira metade do século XX, embora distendendo o seu pensamento à contemporaneidade, Richard Sennett dedica-se, sobretudo, a uma reflexão sobre as consequências últimas do individualismo no mundo ocidental contemporâneo.

Ivo Kranzfelder (2006), apoiando-se na teoria de Sennett, sugere mesmo que tomemos a obra de Edward Hopper na sua implicação, ao nível do imaginário e a título ilustrativo, com uma tal experiência. Nos quadros do artista, é frequente a representação de figuras humanas solitárias, entregues a si mesmas, ainda que comungando de uma ambiência inadvertidamente partilhada com outros indivíduos, anónimos e inexpressivos. O célebre quadro *Aves da Noite* (1942) poderá, de certo modo, ser disso exemplo. Outro dos temas recorrentes na obra de Hopper, elucidativo de uma crítica implícita a um dos paradigmas da modernidade, que de modo figurativo simbolicamente se materializa, é a questão da *transparência sem transição*. Evocando o «paradoxo da transparência» de que nos fala ainda Richard Sennett, *Janelas na Noite* (1928) ou *Escritório em Nova Iorque* (1962) figuram edifícios parcialmente construídos em vidro, sugerindo-se que apesar de transparente este representa uma barreira. Por fim, adotando ainda a referida obra pictórica como dispositivo útil a uma reflexão sobre o imaginário urbano contemporâneo, não podemos deixar de relevar a «natureza» dos espaços públicos que aí surgem representados. Somos levados a recorrer, nomeadamente, à expressão de «não-lugar», de Marc Augé (1989), para designar os lugares de passagem, isto é, os lugares impeditivos da possibilidade dos indivíduos aí estabelecerem uma *relação*, uma *identidade* ou uma *história* (o que definiria o lugar no seu sentido antropológico). Precisamente, Hopper dá conta desses «não-lugares», inscrevendo as personagens figuradas em ambiências liminares, interiores-exteriores, impessoais ou semi-despovoadas: cinemas, escritórios, cafés, transportes públicos... *Compartimento C, Carruagem 193* (1938) é disso exemplo.

Já Michel de Certeau, em *A Invenção do Quotidiano*, havia avançado com a noção de *não-lugar*, referindo-se a um novo tipo de relação, desvinculada de compromissos perenes e normativos, encetada com os espaços urbanos percorridos. Para o autor, a prática do espaço é indissociável do lugar sonhado. Diz Certeau (2000: 183):

“Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar — uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade”.

A deslocação do conceito de cidade às práticas urbanas, do *voyeur*, do olho totalizador, ao caminhante, cujo corpo, parafraseando o autor, obe-

dece aos *cheios* e *vazios* de um “texto urbano” que teima em escapar a uma previsível legibilidade, é aquilo que nos convém aqui sublinhar. Para Certeau, a visão panorâmica da cidade, o “prazer de ‘ver o conjunto’, de superar, de totalizar o mais desmesurado dos textos humanos” (*Ibidem*: 170), opõe-se radicalmente às opacas «enunciações pedestres», às “práticas estranhas ao espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ das construções visuais, panópticas ou teóricas” (*Ibidem*: 172). Em suma, à cidade *transumante* ou metafórica, opõe-se a cidade planeada e visível<sup>14</sup>.

Inspirando-nos em Michel de Certeau, podemos entender a *paisagem* como uma produção irreversível, uma prática descontínua (que a cada passo se inaugura e se perde) do olhar. Nessa medida, impõe-se que consideremos a constituição da paisagem na sua estreita implicação com os *percursos sensíveis* que necessariamente remetem para a «ausência daquilo que passou». Fundando uma espécie de «fala dos passos perdidos», tais percursos compõem-se de desvios em relação aos traços e aos sistemas que, por sua vez, procuram fixar a legibilidade do tecido urbano. Podemos assim dizer que a paisagem, percebida como um *não-lugar* ou um lugar sonhado, nasce de uma tensão entre a «geografia do sentido literal» e uma «geografia segunda», isto é, nasce do desejo de *passar ao outro*, de uma entrega às possibilidades várias de passagem a outras paisagens. Sob a aparente estabilidade dos significantes topográficos, desdobram-se imprevisíveis encontros imaginários, modos de reapropriação individual dos lugares, entretecidos de memórias, de resíduos do não-tempo, de vestígios da infância e de sonhos. Poderá ser um nome, uma imagem... o convite capta-nos a cada ausência sentida<sup>15</sup>.

Não é possível pensar a *paisagem urbana* sem pensar o fenómeno de desterritorialização por meio da *imagem*. O que quer dizer que das condições de possibilidade da paisagem urbana, entendida como uma prática criativa singular, faz parte uma espécie de «nomadismo metafórico», um deslocamento de sentido. Estendidas sobre os percursos da nossa itinerância topográfica quotidiana, impõem-se imagens (cartazes, projecções digitais...) e outros simulacros (letreiros, dispositivos sinaléticos...) que a cada passo nos convidam a uma íntima concomitância com o ficcional, ou seja, com as significações difusas do visível. Sendo certo que tais imagens

<sup>14</sup> Diz o autor: “Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outrav (2000: 171).

<sup>15</sup> Veja-se ainda o seguinte excerto: “O memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar. Já nesse lugar palimpsesto, a subjectividade se articula sobre a ausência que a estrutura como existência e a faz ‘ser-aí’ (*Dasein*). Mas como já se viu, este ser-aí só se exerce em práticas do espaço, ou seja, em *maneiras de passar ao outro*” (Certeau, 2000: 190).

se oferecem, antes de mais, como dispositivos de legitimação de uma cultura, uma cultura cinestésica, cingida à infinita reprodução de um mesmo, as mesmas não se fecham em absoluto a determinadas práticas elípticas ou metafóricas, às possibilidades do desvio e da resistência<sup>16</sup>.

Reflectir sobre a paisagem urbana contemporânea obriga-nos, sobretudo, a dar conta do fenómeno da «pulverização dos limites físicos e mentais da cidade» (Mons, 2006: 27). Do ponto de vista do território, discute-se hoje o desaparecimento da *cidade* propriamente dita, entendida na sua clara determinação geométrica e formal. A estrutura dialéctica e tradicional da cidade, obedecendo a uma lógica do tipo centro-periferia, rural-urbano, dentro-fora..., atravessada pelas sucessivas intervenções urbanísticas que, na Europa, e inspiradas na haussmannização de Paris em fins do século XIX (largas e desimpedidas avenidas...), foram progressivamente configurando o espaço urbano, há muito que deixou de traduzir a realidade contemporânea. O espaço urbano hoje compõe-se antes de um tecido de natureza imprevisível e liquefeita, uma rede multifuncional, uma dinâmica rizomática, a todo o momento passível de ser redireccionada, à revelia de qualquer planeamento ou ordem pré-estabelecidos.

Propondo a visão da cidade como uma «natureza», isto é, tomando-a por analogia com o conceito de «organismo», García Vásquez (2004) debruça-se sobre a questão da complexidade que caracteriza a lógica formal e funcional da cidade contemporânea. Por oposição ao referente renascentista, segundo o qual se defendia uma edificação urbanística inspirada no ideal divino, e como tal pautada pela harmonia, pela beleza e pelo equilíbrio, o que iria servir (com as devidas diferenças) de modelo ao projecto da modernidade, impõe-se hoje convocar as metáforas do caos e da multiplicidade para descrever a lógica «tardocapitalista» inerente à aparente anarquia formal que (de)compõe o espaço urbano. Tendo por base o pressuposto fundamental das teorias fractais de que existe uma ordem, uma possibilidade de organização outra por trás do caos, García Vásquez (*op. cit.*) propõe que convoquemos o pensamento pós-estruturalista para melhor entendermos a actual problemática da (des)organização espacial urbana. Assim, a percepção das gran-

<sup>16</sup> A este propósito, veja-se a seguinte passagem: “Para remodelar territórios virtuais, identidades de ‘geometria variável’, entrelaçados inéditos entre colectividades e individualidades circulam Fluxos de sentido. O movimento que consiste no *transporte de sentido* parece, pois, ser favorecido pelo contexto geral. A metáfora é essa figura de retórica que consiste em fazer com que se reúnam ideias, imagens que são próximas. Ela produz, portanto, *efeitos de similitude*, que residem num deslocamento de sentido, e numa substituição analógica. Como o precisam os linguistas G. Lakoff e M. Johnson: «A essência de uma metáfora está no facto de ela permitir compreender alguma coisa (e de fazer a experiência disso) em termos de alguma coisa diferente; por consequência, ela consiste principalmente numa *transfiguração* do sentido. E os autores americanos notam que a metáfora tanto diz respeito à linguagem como à actividade quotidiana dos homens” (Alain Mons, s/d: 12).

des metrópoles na sua entropia quase total poderá ser entendida, nomeadamente, à luz do pensamento de Deleuze e Guattari, isto se considerarmos a noção de «*corpo sem órgãos*», central para os mesmos, enquanto uma metáfora útil à inteligibilidade da cidade informe, o que é o mesmo que dizer, do território urbano amorfo e hipertrofiado dos nossos dias.

Mas é acima de tudo a *forma-imagem* do espaço urbano contemporâneo aquilo que queremos aqui destacar, numa tentativa de assim contribuímos para a problematização da noção de *paisagem*, assumida como fundamental para uma reflexão sobre a experiência quotidiana no quadro da *cidade vivida*. Perceber a paisagem urbana implica, neste sentido, perceber o desencadear de um novo regime visual. A desvinculação do corpo próprio da sua inscrição no espaço geográfico percorrido, em consequência das novas tecnologias de deslocação, física e virtual, fenómeno sobre o qual o pensamento e a obra de Virilio constitui, entre outras, uma referência incontornável, acaba por transformar a experiência individual numa prática derradeira de «mobilidade paralisada», por entre a paisagem. E se “o olhar constitui o lugar experimental e teórico de uma ‘pulsão escópica’ (perda do sujeito no desejo de ver e subjectivação do real) ligada às imagens”, nos termos de Alain Mons (2006: 28), esse mesmo olhar não deixa igualmente de se constituir como uma experiência-limite sob a ameaça da impossibilidade de uma efectiva ligação sensível com a cada vez mais fugaz e difusa superfície (de projecção imagética e mediática) que impregna a base material da cidade.

Respondendo aos imperativos de espectacularização da tecitura edificada do espaço urbano, as imagens articulam-se com as formas duráveis. Antes de mais, a sua produção e inserção estratégica visa concorrer para a eficácia da desejável «imaginabilidade» (Lynch, 2004) da cidade<sup>17</sup>. É neste sentido que Lynch (*op. cit.*) analisa o aspecto visual da cidade, centrando-se nos seus efeitos de legibilidade em termos de identificação (o papel das imagens na definição da individualidade e da unicidade topográficas), de relação espacial com o observador e de significado (prático e emotivo). A par desta visão — interessada na defesa da qualidade da relação individual com a cidade, embora não deixando de se pautar por princípios de ordem normativa (o dever ser ou a crença numa «boa imagem») —, é o efeito

<sup>17</sup> Investido na procura das «qualidades físicas» de um objecto que se relacionam com os «atributos da identidade e estrutura na imagem mental», Lynch (2004: 19) define a *imaginabilidade* como “esa cualidad de un objecto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate. Se trata de esa forma, de ese color o de esa distribución que facilita la elaboración de imágenes mentales del medio ambiente que son vívidamente identificadas, poderosamente estructuradas y de suma utilidad. A esto se le podría dar, asimismo, el nombre de *legibilidad*, o quizás el de *visibilidad* en un sentido realizado, cuando no sólo es posible ver los objetos sino que se los presenta aguda e intensamente a los sentidos”.

de *desmaterialização* que as imagens operam sobre o espaço arquitectónico e geográfico aquilo que orienta a presente reflexão. O princípio da fluidez e a cultura digital generalizada contaminam a topografia urbana, criando fissuras de indeterminação entre a matéria e a ficção, a espacialidade e o imaginário. Dito de outro modo, a incessante mistura entre imagens e lugares acaba por subverter a percepção da paisagem urbana. Se por um lado, as imagens compõem uma espécie de «arquitectura superficial» (Goller) do movimento, no sentido *deleuziano* de um permanente devir (o qual parece contrariar o relativo estatismo atribuído à espessura monumental e edificada do espaço urbano), por outro, essas mesmas imagens abrem-se, pontualmente, ao acidental, ao passeio imaginário e inesperado do olhar. Os lugares outros de que as imagens se compõem convidam os passantes a itinerários imprevisíveis, atravessados pelas memórias que desse modo se actualizam e impregnam de tempos distópicos a experiência do quotidiano.

Mas mais do que isso, a problemática em discussão não poderá deixar de se centrar na questão fundamental de que o fenómeno da paisagem urbana hoje dá conta, isto é, na questão da *estética do desaparecimento*. Em primeiro lugar, referimo-nos ao desaparecimento do território ou do espaço geográfico propriamente ditos, em consequência dos efeitos das tecnologias da velocidade (no sentido, nomeadamente, apontado por Virilio). Ao mesmo tempo que é negado ao corpo próprio a experiência do espaço percorrido, a permanente virtualização do espaço urbano, que as «formas difusas da contemporaneidade (Mons, 2006) aí operam, sobre a base material da «cidade», concorre para a extinção das fronteiras entre a realidade e a sua ficcionalização. Além do mais, o princípio da transparência, fazendo a apologia da absoluta visibilidade, depara-se ainda com uma saturação visual sem precedentes, com o inevitável «*trop plein*» que faz da «paisagem» o espectáculo fracassado de todos os dias, numa luta infrutífera contra a crescente desafeção por parte do transeunte em relação ao meio exterior. Ao vazio e ao desinvestimento social no espaço, de que nos fala Sennett, entre outros, soma-se, assim, a ameaça do desaparecimento da experiência sensível com o mundo.

### 3. Ressonâncias do cinema na paisagem e da paisagem no cinema

#### 3.1 Uma nova experiência estética

A ambiência da cidade moderna caracteriza-se pela justaposição de determinados regimes espaciais materiais e imateriais. Por um lado, a iluminação eléctrica traduz-se na produção de superfícies arquitectónicas cujo efeito estético sugere, de algum modo, a superfície de um ecrã

(cf. McQuire, 2005: 134). Por outro, também as construções em vidro, paradigmáticas da sensação de uma designada «transparência sem transição», deixam marcas de liminaridade na paisagem. A existência material quotidiana, no quadro das grandes cidades, em fins do século XIX e inícios do século XX, é desde logo marcada pela percepção de uma permanente transformação que contamina de virtualidade as estruturas urbanas edificadas. Apesar de conotados com os princípios da planificação, do controlo, da vigilância e, em última análise, com os imperativos da razão universal, de que a «Cidade Radiante» de Le Corbusier serve bem de ilustração, tais dispositivos materiais não deixam de imprimir imprevisíveis descontinuidades ao nível da experiência do espaço relacional.

Ao nível dos transportes, as progressivas conquistas tecnológicas foram imprimindo, por sua vez, importantes transformações no modo como os indivíduos passaram a experienciar a paisagem. A invenção do comboio a vapor, antes de mais, implicou de imediato a minimização da interacção corporal com o universo sensível, o qual passou a ser visionado em movimento e através das janelas das carruagens. O conhecido e curto filme dos irmãos Lumière *A Chegada de Um Comboio à Estação de Ciotat* é, neste sentido, fortemente emblemático. Isto é, este preconiza e indicia já uma nova experiência, resultante da abolição do espaço e tempo que até então pareciam oferecer coordenadas estáveis, e garantir centralidade, a um sujeito vidente. A percepção de uma paisagem composta por um permanente fluxo de imagens acaba, nomeadamente, por converter a experiência de relação com a cidade moderna numa experiência cinematográfica. Imposta ao olhar como um espectáculo, ou seja, como uma superfície visual aparentemente desprovida de substância, ao mesmo tempo que produzida na interacção com a luz e o movimento, a paisagem urbana confunde-se, pois, com os efeitos da montagem cinematográfica. Exigindo-se novos modelos capazes de conduzir à compreensão da dimensão espacio-temporal do mundo moderno, o cinema torna-se, através das técnicas do re-encaamento dos fragmentos e momentos dispersos do quotidiano, um dispositivo intensamente sugestivo e favorável à tomada de consciência de uma tal nova experiência estética. Assim se ilustra, através de alguns dos primeiros filmes do século XX, a «estética do deslumbramento» (Gunning citado por McQuire, 2005: 135) que caracteriza o prazer de imersão no espectáculo visual do urbano. Uma espécie de psicogeografia do ver e do ser visto é aquilo que a paisagem urbana cinematográfica começa por enunciar, oferecendo-se ao desejo *voyeurista* de um espectador cuja posição central enquanto sujeito se encontra progressivamente abalada.

Entendida a percepção do cinema como uma experiência de mobilidade imaginária, uma experiência de deambulação do olhar, impôs-se

desde logo no quadro da modernidade uma analogia entre essa mesma experiência e a prática da *flânerie*, inaugurada na transição do século XIX para o século XX e traduzida na designada relação *voyeurista* com o espaço urbano. *O Homem da Câmara de Filmar*, de Dziga Vertov (1929), e mesmo *Berlín, Sinfonia de Uma Grande Capital*, de Walther Ruttmann (1927), revelam-se como importantes ensaios, de carácter ainda experimental, a partir dos quais se poderá reflectir sobre uma experiência estética que iria transformar, definitivamente, a ligação sensível do indivíduo com o meio envolvente<sup>18</sup>.

A íntima relação corporal com o universo das mercadorias, mas também com o universo dos artefactos técnicos, em exposição nas inúmeras vitrines que compõem o espectáculo a ver nas grandes cidades da Europa de inícios do século XX, e de que os referidos filmes dão conta, é já expressão daquilo que, a propósito da experiência estética na contemporaneidade, Mario Perniola (1993, 1994) designaria por uma nova sensibilidade (o autor propõe a noção de «já sentido»). Reportando-se à indeterminação que caracteriza a nossa relação empática com o inorgânico, Perniola sugere que é a justaposição de contrários, e não a sua articulação dialéctica, aquilo que define uma nova modalidade do sentir. Em certa medida, podemos dizer que a experiência de imersão na cultura de massas, o *banho de multidão* que tanto Vertov como Ruttmann de algum modo retratam, implicando a despersonalização, se aproxima já do *tornar-se coisa*, mercadoria entre as mercadorias, termo reversível de um universo caracterizado, já nos termos de Deleuze e Guattari, pelo permanente *devenir-outro*. Com o advento do cinema, a percepção das imagens em movimento devolve ao espectador, precisamente, a consciência da incessante transformação que constitui o fluxo vital das formas sociais, históricas, arquitecturais, culturais e corporais, as quais no espaço urbano se revestem de uma dimensão física e sensorial.

Representando as formas e o movimento das grandes cidades, os primeiros filmes experimentais, na Europa, serviam ao mesmo tempo de reflexão sobre o modo como os indivíduos procuravam responder às mais recentes transformações técnicas, bem como às suas implicações na estética da paisagem urbana. A analogia entre a visão humana e a intensa volatilidade do espaço urbano, percebida na sua estreita ligação com a própria essência do cinema, cedo motivou, nomeadamente com Vertov, grande parte dos projectos fílmicos dos inícios do século XX. Diz Barber (2002: 17):

<sup>18</sup> Diz Barber (2002: 44) “The exploration of the rapport between perception and the city took place at its maximum intensity in the pre-eminent city film of the late 1920s, Dziga Vertov’s *The Man with the Movie Camera*, shot in a number of cities of the Soviet Union in 1928, during the same period as the riot surrounding Dulac’s *The Seashell and the Clergyman* in Paris”.

“Cinema is the medium that taught the sensory values of speed and intensity to human vision: even the enormous distance extending from the everyday images of life on the city streets in Louis Le Prince’s 1888 film to the catastrophic zero-point of Europe’s 1945 emptied cities, their utter desolation minutely rendered on film, can be scanned in one rapid eye movement”.

Estimulando no espectador a consciência da irreparável fugacidade da existência humana, por meio da exposição visual do carácter prosaico e contingencial da vida urbana, no contexto do quotidiano, o cinema reclama inevitavelmente um confronto com a figuração fantasmática da perda e da morte. Em *O Homem da Câmara de Filmar*, assim como no filme de Ruttmann, *Berlim, Sinfonia de Uma Grande Capital*, o recorrente contraste entre os espaços cheios (a profusão de mercadorias, a concentração das multidões...) e vazios (a cidade «adormecida», as ruas despovoadas...), a velocidade de deslocação e a *stasis*, evocam a nostalgia pelas aparições momentâneas, ao mesmo tempo que a iminência do desaparecimento dos corpos e das formas, fatalmente ameaçados pelos conflitos, pelas revoluções, mas também pelas transformações tecnológicas.

A sensação de presença simultaneamente acompanhada de perda impõe-se ao olhar do espectador de cinema do mesmo modo como ao olhar do transeunte, deparado com um espectáculo que não deixa de se aproximar da experiência tecnológica de desmaterialização e de virtualização do espaço urbano. Vejamos ainda, continuando com Barber (2002: 27) a seguinte passagem:

“By the opening of the twentieth century, the film city had amassed into a vast accumulation of bodies and gestures, of urban surfaces and movements. Across every European country, film-makers caught images of human processions: figures heading into and out of their factories, or following the funeral parades of monarchs and politicians, or entering the alluring pleasure zones of the city. The film image began to play a dominant part in the resolution and placing of human bodies within urban space, their identity defined as that of the inhabitants of a particular city, incorporated within the arena of its buildings and their disparate resonances of poverty or wealth. The great rushes of individual human figures traversed an architectural screen that constantly hovers and flickers in the city’s first film images, as though those bodies had become engulfed within the heat of a desert mirage”.

A textura alucinatória que caracteriza as primeiras filmagens da paisagem urbana na Europa revela, sobretudo, a erosão da possibilidade de

se constituir uma determinada identidade. A sequência vertiginosa de imagens, a velocidade que os transportes imprimem à vida na cidade e, enfim, a sua imprevisível e generalizada volatilidade, atravessam-se ao olhar no contexto dos itinerários quotidianos, ameaçando a relação individual, e em particular a relação corporal, com o espaço percorrido, fundamental à fundação identitária, no seu sentido antropológico, do *lugar* (Augé, 1989). O olhar parece assim mesmo suplantar o corpo enquanto dispositivo oferecido à experiência de deriva, por entre os territórios visuais e imaginários que o espectáculo da paisagem agencia.

Já nos EUA, a acentuada massificação do automóvel, a configuração do território em resultado de determinados princípios subjacentes ao planeamento urbano (favoráveis à primazia da permanente e célere deslocação no espaço) e a impregnação da paisagem por parte dos impressionantes efeitos visuais da cultura de consumo, propiciariam uma aproximação particular, em termos estéticos, entre a experiência de mobilidade no espaço geográfico e a experiência de percepção cinematográfica. Sobre uma tal analogia reflecte Anne Friedberg (2002), reportando-se à «*framed visibility*» que em ambos os registos se impõe como condição comum ao olhar. Encapsulados no interior dos seus automóveis, em lugar de imersos nos itinerários pedestres, os indivíduos são convidados a derivar por entre a paisagem exibida lá fora e em movimento, através da janela, ao mesmo tempo que abrigados de um confronto directo com o espaço público. A paisagem percebida transforma-se assim num «espaço *ecrã*nizado»<sup>19</sup>, de modo que, como diria Paul Virilio (citado por Anne Friedberg, 2002: 185) “What goes on in the windshield is cinema in the strict sense”.

À semelhança da postura de imobilidade corporal que a percepção do cinema exige, também a circulação por via automóvel se traduz na já apontada experiência de «mobilidade paralisada» que caracteriza, nos termos de Virilio, a desvinculação do corpo próprio do espaço físico e geográfico percorrido<sup>20</sup>. A justaposição entre os efeitos de virtualização ou de desmaterialização imaginária que ambas as experiências por analogia produzem e a realidade material do espaço edificado não deixa de por vezes implicar uma certa tensão. Anne Friedberg (2002) refere-se a um

<sup>19</sup> Anne Friedberg (2002: 183 [abstract]) propõe a seguinte definição de ecrã: “... I consider screens — the film screen, the TV screen, the computer screen — as component pieces of architecture, ‘virtual windows’ which render the wall permeable to light and ‘ventilation’ in new ways, and which dramatically change the materialities (and — perhaps more radically — the temporalities) of built space”.

<sup>20</sup> Convocando o autor, diz Anne Friedberg (2002: 186): “Paul Virilio (1989) has elsewhere described this paradoxical relation in vehicular terms. Thinking of the spectator as a ‘sedentary’ driver, he describes the ‘audiovisual vehicle’, an evolutionary mutation of the (dynamic) automotive vehicle”.

duplo paradoxo: entre a materialidade e a imaterialidade, por um lado, e entre a mobilidade e a *stasis*, por outro. Também Jean Baudrillard, na sua obra *America*, inspirada na sua própria viagem *on the road* pelos EUA, desenvolve uma reflexão através da qual visa encetar uma relação entre o ecrã de cinema e a realidade percebida. Vejamos o que diz o autor:

“Sans doute la ville a précédé le système autoroutier, mais désormais c’est comme si la métropole s’était construite autour de ce réseau artériel. De même la réalité américaine a précédé l’écran, mais, telle qu’elle est aujourd’hui, tout laisse à penser qu’elle est construite en fonction de l’écran, qu’elle est la réfraction d’un écran gigantesque, non pas comme un jeu d’ombres platoniciennes, mais dans le sens où tout est comme porté et aurolé par la lumière de l’écran. Avec le flux et la mobilité, l’écran et sa réfraction sont une détermination fondamentale de l’événement de tous les jours. Le cinétique et le cinématique confondus donnent une configuration mentale, une perception globale différente de la nôtre. Car cette précession de la mobilité, de l’écran sur la réalité, vous ne l’avez jamais au même titre en Europe, où les choses gardent le plus souvent la forme statique du territoire et la forme palpable des substances” (Baudrillard, 1986: 109-110).

E ainda referindo-se à América:

“... tout le pays est cinématographique. Vous parcourez le désert comme un western, les métropoles comme un écran de signes et de formules. C’est la même sensation que de sortir d’un musée italien ou hollandais pour entrer dans une ville qui semble le reflet même de cette peinture, comme si elle en était issue, et non l’inverse. La ville américaine semble elle aussi vivante du cinéma”. (*Ibidem*: 111).

A realidade é assim transformada em ficção e a ficção em realidade, acentuando-se com uma tal indeterminação a sensação de que a paisagem é contaminada por uma permanente «estética do inacabado» (Mons, 2006 [2002]), constituindo-se como um imparável *travelling* sem finalidade. Parafraseando Alain Mons (*Idem*: cf. 172), podemos ainda dizer que, escapando à transparência e à previsibilidade do urbanismo, as paisagens captadas através das imagens constituem superfícies de espaçamentos turvos. Impõem-se como fissuras, fragmentos, irrupções de espessura, perspectivas de sombra e de luz. Diz Mons (*Idem*: 172): “Plus l’environnement est saturé d’objets, plus la nudité apparaît crûment par contraste. Alors les images jouent avec le vide”. O autor refere-se a uma «infra-esté-

tica do claro-escuro», a uma opacidade (social, visual, corporal) que figura a espectralidade do espaço. A paisagem percebida, repleta de todo o tipo de imagens e de signos visuais, na sua cintilação ofuscante, deixa assim antever a nudez e o vazio que se adivinha fazerem contraponto com esse mesmo cheio, desmesurado e proliferante. Além do mais, a paisagem impõe-se no limiar da sua possibilidade. As transformações ao nível da cultura tecnológica, com implicações em termos de virtualização do espaço real, associadas aos imperativos da velocidade (que impedem a efectiva relação corporal com o meio geográfico), produzem uma espécie de quase-fechamento a uma ligação sensível com o exterior.

### 3.2 A paisagem-ecrã: realidade ou ficção?

“...Blade Runner is not a mirror but a screen. Cinema does not represent, re-produce, re-play, or re-flect. Hence, as Deleuze (1986, 1989) demonstrates, conceptualisation should work ‘alongside’ rather than ‘on’ the cinema: resonance rather than reflection; encounter rather than capture; invention rather than re-presentation. In other words, whilst the mirror is always already given over to and territorialized by something other — which invariably turns out to be a repetition of the Same — the screen is always already immanent to itself” (Clarke, 2002: 141).

A partir da ficção científica, sobretudo encenada pela literatura, mas também pelo cinema, podemos interrogar os modos como, ao nível do imaginário, as diversas configurações de sócio-espacialidade futura preconizam já as condições pós-modernas e a complexidade da vida urbana contemporânea<sup>21</sup>. Em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, as construções em altura, por um lado, e os fluxos de trânsito em alta velocidade pelo espaço aéreo, por outro, parecem já sugerir as formas difusas, simultaneamente materiais e desmaterializadas, que caracterizam as actuais grandes metrópoles.

Convidando-nos a lançar o olhar, mais ou menos atento, sobre a paisagem urbana que serve de cenário ao desenrolar da acção da narrativa, o cinema devolve-nos ainda a possibilidade de nos confrontarmos, num registo ficcionado (ou, literalmente, de ficção), com as condições do nosso

<sup>21</sup> Embora referindo-se em particular à produção literária resultante do movimento *Cyberpunk*, note-se que Kitchin e Kneale (2001) propõem-se reflectir, precisamente, sobre «a cognitive space which is already providing an imaginal sphere in which present-day individual and institutional thought and practice are partially shaped».

transitar. Em *Minority Report* (2002)<sup>22</sup>, de Steven Spielberg, a figuração pontual da paisagem urbana evidencia o quase total fechamento ao horizonte. Uma tal relação de fechamento ao exterior é sugerida a partir do protagonista, John Hampton, que numa determinada cena se deixa deslocar encerrado no interior de um veículo ultra-futurista de alta velocidade. De um modo similar, ao espectador, supostamente concentrado na perseguição do fio da narrativa, escapa a observação atenta do espectáculo visual que compõe a fugaz exibição da paisagem a ver. Revestidas de ecrãs, algumas das superfícies edificadas sugerem mesmo, como diria Paul Virilio, a «arquitectura na idade do seu desaparecimento virtual», reforçando-se assim o efeito de «transparência» generalizada que resultava já das construções em vidro promovidas pela modernidade. Como aponta Virilio (1993, entrevista), «*the screen became the last wall*». A virtualização da base material do espaço urbano parece, além do mais, assemelhar-se à desmaterialização do corpo próprio, produzida na sequência da interacção pessoal com as novas tecnologias<sup>23</sup>.

Com as novas condições de mobilidade, física e virtual, podemos talvez dizer que nos projectamos no «não-lugar», ou mesmo no reverso da *flânerie* de que falava Baudelaire, a propósito da Paris de então. Já nessa altura, aliás, a figura de *flâneur* era apresentada sob ameaça de extinção e, como tal, revestida de um profundo carácter nostálgico.

A circulação por via automóvel, bem como a velocidade inerente a essa mesma modalidade do transitar, tal como ilustrada na cena fílmica descrita a propósito do *Minority Report*, parece assim impor-se como impeditiva da deambulação de que nos falava Baudelaire. Radicalizando a proposta de Anne Friedberg (2002), segundo a qual a deslocação no espaço urbano se presta ainda à experiência «cinemática» de percepção da paisagem que desfila perante o olhar (enquadrada pelo pára-brisas do automóvel), podemos avançar com a hipótese de que hoje nos deixamos sobretudo transportar no fechamento ao mundo exterior e, nomeadamente, no fechamento às imagens, laterais ao nosso passar. Contudo, a uma tal quase absoluta desreali-

<sup>22</sup> Embora se trate de um filme de ficção científica, o mesmo poderá ser considerado como ilustrativo, ao nível do imaginário e por antecipação, das condições tecnológicas que produzem a vida urbana actual.

<sup>23</sup> Em *Minority Report* (2002), de Steven Spielberg, circulando a alta velocidade, John Hampton vai conversando à distância com o chefe da organização para a qual trabalha, a partir de um computador instalado no interior do seu veículo. Ambos se inter-visionam através de um ecrã digital. Numa primeira fase do trajecto, ao longo de uma passagem semi-interior, vêem-se, inseridos numa superfície lateral lá fora, painéis publicitários com a inscrição de nomes de marca. Na fase seguinte, no espaço exterior à referida passagem, avistam-se edifícios em altura na superfície dos quais se exibem fachadas digitais expondo imagens publicitárias. Investido na conversaçãõ com o seu chefe, John mostra-se fechado ao mundo exterior.

zação interpõem-se fissuras, agilizadas pelas imagens que habilmente procuram lançar o seu piscar de olhos à passagem dos transeuntes.

Em *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982; 'The Director's Cut', 1992), é paradigmática a relação sugerida entre a paisagem exterior e o universo interior, o devir-emocional das personagens. Antes de mais, importa relevar o carácter pós-industrial de que a paisagem se reveste, à maneira de um *pastiche* urbano, carácter sugerido por determinadas formas distópicas que compõem essa mesma paisagem e que se traduzem na justaposição de elementos contrários entre si, isto é, elementos indiciadores de temporalidades distintas (o *novo* e o *arcaico* coabitam num mesmo espaço cénico). Além disso, a meia-luz que impregna a generalidade das cenas, bem como o cair incessante de uma chuva ténue mas persistente, entre outros signos visuais que acompanham a narrativa, emprestam-lhe um tom particularmente melancólico. Inspirado no designado *film noir* dos anos 40, *Blade Runner* remete-nos ainda para um lugar hostil e ameaçador. Por fim, há que acrescentar a toda esta ambiência o efeito de desrealização que as diversas imagens, inscritas nas fachadas edificadas, e outros simulacros (imagens publicitárias, logótipos de marcas como a Coca-Cola, manequins nas vitrines, *néons* e letreiros de diferentes tipos...) agilizam.

### 3.3. A paisagem interior no espaço-limite da experiência

*Lost in Translation* (2003), de Sofia Coppola, serve-nos de ilustração paradigmática acerca das condições contemporâneas da experiência do *passar*. Trata-se, mais precisamente, da experiência do passar-entre, da experiência do espaço-limite ou ainda, dito de outro modo, da experiência do devir interior-exterior. Inspirando-nos em Giuliana Bruno (2007), propomo-nos dar conta, a partir de uma breve análise psicogeográfica de duas cenas do referido filme, das condições de liminaridade que caracterizam hoje a nossa relação com a paisagem urbana.

#### 3.3.1 Breve análise psicogeográfica da passagem de Bob

Sofia Coppola, *Lost in Translation*

Sinopse — cena da chegada de Bob Harris a Tóquio, percurso de táxi entre o aeroporto e o hotel:

Numa primeira fase do percurso, Bob Harris (uma estrela americana de cinema que acaba de chegar a Tóquio para gravar um anúncio a um whisky) encontra-se no interior de um táxi, deixando-se

transportar, à noite, através da cidade, meio-ensonado, recolhido sobre si e fechado ao que se pode ver, *lá fora*.

Numa segunda etapa, Bob vai dirigindo progressivamente a atenção, através da janela lateral do táxi, para as fachadas dos edifícios — revestidos de letreiros, *néons* e imagens publicitárias — que desfilam perante o seu olhar. O passageiro entrega-se assim à visão parcial de um fulgurante espectáculo luminoso, percebido em movimento, de dentro para fora.

Num terceiro momento, Bob Harris é subitamente surpreendido vendo-se a si mesmo retratado num *outdoor*. Trata-se de um anúncio publicitário em que se vê representado o actor de perfil e no acto de elevar à boca um copo de whisky. Do lado esquerdo do anúncio<sup>24</sup>, inscrevem-se caracteres japoneses. Em *choque*, Bob procura certificar-se de que não está a dormir esfregando, para tal, os olhos.

Seguidamente, o actor mergulha na *invisibilidade* (deixamos de o ver na cena). Uma tal transformação é cinematograficamente assinalada com a imagem de uma forma visual abstracta circular e intermitente, em grande plano, a partir da qual se sugere uma sensação de *vertigem*.

Por fim, o táxi chega à entrada do hotel.

*Lost in Translation* inicia-se com a chegada de um dos seus protagonistas — Bob Harris (uma supostamente conhecida estrela de cinema) — a Tóquio, tendo este o intuito de aí gravar um anúncio a um whisky. A cena que nos interessa invocar desenrola-se durante o percurso de táxi, entre o aeroporto e o hotel. Após um primeiro momento de sonolência e de literal fechamento ao mundo exterior, durante o qual Bob Harris, o ocupante do táxi, se deixa transportar não tendo aparentemente consciência do movimento mecânico em que o seu *passar* se inscreve, segue-se uma particular *experiência de passagem* espacio-temporal.

Levemente entediado, Bob acaba por se deixar absorver pela visão das fachadas profusamente decoradas (revestidas de imagens, *néons*, letreiros luminosos...) que desfilam do *lado de fora* da *janela*. Um tal espectáculo capta toda a sua atenção; de súbito, petrifica-o o *choque*. Bob vê-se a si mesmo num anúncio a um whisky. A visão de uma tal imagem devolve-lhe, violentamente, a consciência exteriorizante de si, o seu inesperado *despertar* (Bob chega mesmo a esfregar os olhos, como que para garantir que não está a sonhar). De um ser incógnito, refugiado em si mesmo, um

<sup>24</sup> O suporte no qual o anúncio se insere é de natureza temporária, isto é, oferece-se à exibição sequencial de um conjunto de imagens que se sucedem alternadamente umas às outras.

ser que faz corpo com a «multidão», Bob *passa* subitamente a identificar-se com um rosto. Um rosto que é imagem e que parece exibir uma força própria. Um rosto que se impõe com a estranheza, ou a auto-referencialidade, de um verdadeiro simulacro. Podemos assim dizer que em Bob se vê transformado o lugar do *esquecimento* de si, bem como o lugar da sua *invisibilidade*. Isto é, por um instante Bob *passa*, imaginariamente, a habitar o espaço do visível. É então que, à maneira de Baudelaire, a *rua* se transforma em *casa*. E à «sensação de que tudo é Novo, de que tudo se faz moderno» se junta a imagem de um «eterno retorno»<sup>25</sup>. Tendo deixado, de facto, o seu lar, e com ele a sua esfera íntima, algures na América, Bob depara-se inesperadamente com a transformação de si em imagem, exibida no espaço público. A sensação de estranheza produzida pela visão da sua própria imagem apanha o subconsciente do actor desprevenido. E é na silenciosa cumplicidade com o universo do visível que a memória do sujeito, ou a suspensão do esquecimento, ameaça irromper.

Precisamente, é neste jogo entre a visibilidade e a invisibilidade, a memória e o esquecimento, que a relação individual com o universo do sensível se entretece. Antes de mais, o corpo próprio faz corpo com o corpo silencioso e difuso da paisagem. Na vida quotidiana, o *esquecimento* equivale à imersão no «movimento perpétuo dos retornos idênticos» (Gauthier e Jeudy, 1989), à liquefacção do sentir-se outro, à ausência de dor pela perda de distinção, à entrega ao mesmo, à intemporalidade maquinal que nos aproxima de todas as coisas que passam, assim como retornam, no universo. Adoptando as palavras de Gauthier e Jeudy (*Idem*: 138-139):

“Não podemos esquecer aquilo que vive no esquecimento perpétuo, inapto para integrar o modo de contiguidade da linguagem, vivendo no mimetismo mais absoluto, efectuando a repetição dos gestos sem a menor distância temporal. É o único homem [ser?] no mundo a viver em «tempo real». A sua impotência para produzir um único efeito de «tempo diferido» liberta o seu cérebro das necessidades de toda a sua base de dados. Ele não retém nada, não acumula nada, ele é uma superfície transparente de inscrição sobretudo apagada. Eis o mais belo símbolo da interactividade: ele representa assim a origem do interface na grande conquista tecnológica dos homens!”.

Na rua, o indivíduo é um ser que se encontra investido numa experiência *sem presente*: a experiência do passar. Isto é, o instante serve ape-

<sup>25</sup> Com as expressões referenciadas — a «sensação de que tudo se faz Novo, de que tudo se faz moderno» e o «eterno retorno» -, traduzindo ambas «a forma de sonhar o acontecimento», refere-se Benjamin aos conteúdos da consciência e às formas de representação do capitalismo triunfante, nos seus inícios.

nas a *passagem* entre um antes e um depois, a deslocação, no espaço, do corpo. Em si mesmo o instante é, neste caso, vazio de sentido próprio. Além do mais, tal experiência do presente é ainda uma experiência *sem presença*. O que aqui quer dizer uma experiência desterritorializada, uma experiência fechada ao lugar específico e ao mundo exterior. Com a expressão «*uma singularidade sem identidade e perfeitamente comum*», de Agamben (1993), poderíamos designar o *ser desconhecido que passa assim-como* (mas não o ser que passa indiferentemente, no sentido de qualquer um). Da expressão de um pensamento colectivo, de uma ideologia e de um conjunto de crenças supostamente partilhadas dão conta as imagens veiculadas sobre a pele da cidade, à maneira de literais «imagens públicas» (Mons, s/d), isto é, imagens que se oferecem ao exercício da esfera política, simulando cumprir a função da antiga *polis*. Os apelos ao reconhecimento e à participação de uma *identidade* comum, que a partir das imagens se fazem incessantemente ecoar, encontram no «ser-qualquer» um aparente obstáculo à sua eficácia. No ser *qual-quer*<sup>26</sup> que passa, ao lado dessas mesmas imagens, vemos, antes, a figura da singularidade. E a singularidade *qual-quer*, como diz Agamben (1993: 53), não tem identidade. Ela não é determinada relativamente a um conceito, embora pertença a um todo. Na verdade, “a pertença, o ser-tal, é aqui apenas relação com uma totalidade vazia e indeterminada” (*Ibidem*: 53). Confinado à sua própria singularidade, o ser-qualquer que passa, aparentemente indiferente ao mundo *lá fora*, não se define como um ser abrigado num interior delimitado do exterior. Entre ele e o exterior há, antes, um *limiar*, um ponto de contacto com um espaço exterior. E este limiar é o *qualquer* que se acrescenta à singularidade: um vazio, a experiência do próprio limite, o acontecimento de um exterior, o ser-*dentro* de um exterior (Agamben, 1993: 53-54). As imagens que do *exterior* procuram falar ao *interior* do ser encontram nele apenas a *in-diferença*, ou a não diferença, a indeterminação de um ser que pertence a uma totalidade ela mesma indeterminada.

### 3.3.2 Breve análise psicogeográfica da passagem de Charlotte

Sofia Coppola, *Lost in Translation*

Sinopse – Charlotte e a cena da passagem para peões:

Num primeiro momento da «cena da passagem para peões», com Charlotte, expõe-se uma imagem em movimento projectada sobre uma fachada distendida em altura e de superfície vidrada. Essa mesma imagem exhibe a figura de um animal pré-histórico — do tipo

<sup>26</sup> O ser *qual-quer* não deixa de estabelecer uma relação com o desejo (contém, desde logo, algo que remete para a vontade) (Agamben, 1993 [1990]: 11).

dinossauro — a caminhar da esquerda para a direita (seguindo a direcção da curva normal de leitura, numa perspectiva ocidental). A par disso, Charlotte prepara-se para atravessar a passadeira, juntamente com a «multidão». Enquanto estão parados, à espera de atravessar a rua, alguns transeuntes, juntamente com Charlotte, olham esporadicamente para cima (para a imagem em movimento sobre a fachada-ecrã). O dia mostra-se chuvoso, pelo que os transeuntes circulam na sua maioria abrigados sob guarda-chuvas. O guarda-chuva de Charlotte é transparente.

Num segundo momento, exhibe-se, sobre a mesma fachada (cuja forma é similar à de um interface ou ecrã digital), a imagem em movimento de uma figura feminina (na diagonal e de frente relativamente ao nosso campo de visão) a caminhar na direcção de uma figura masculina (na diagonal e dando as costas relativamente ao nosso campo de visão). A acção desenrola-se tendo por cenário, na imagem, um espaço arquitectónico descaracterizado e composto por colunas de grande diâmetro. Sobre o «ecrã» discorrem caracteres japoneses, da direita para a esquerda (curva normal de leitura, numa perspectiva oriental).

A par da exposição da imagem descrita, Charlotte atravessa a passagem para peões, semi-confundida com a «multidão».

Finalmente, num terceiro momento, e ainda sobre a mesma fachada-ecrã, exhibe-se a imagem em movimento de um conjunto de elefantes que desfilam da direita para a esquerda. Sobre a assim descrita imagem-ecrã inscrevem-se caracteres japoneses.

Charlotte (agora em grande plano) permanece absorta em si mesma. Antes do fim da cena, Charlotte, enquanto caminha, desvia ligeiramente o olhar para o lado e para cima (podemos supor que em direcção às imagens projectadas no ecrã digital).

Retomando *Lost in Translation*, convoquemos, a título ilustrativo, a figuração dos vestígios últimos da comunhão sensível com os outros no espaço público. O que significa, no espaço público, *passar* com os outros? Quererá isto apenas dizer que aí nos une a silenciosa partilha de um *mesmo* mundo sensível? A solidária *passagem* ao ser-outro? Diz Merleau-Ponty (2000: 23): “É segundo o sentido e a estrutura intrínsecos que o mundo sensível é ‘mais antigo’ que o universo do pensamento, porque o primeiro é visível e relativamente contínuo e o segundo, invisível e lacunar”. Uma vez dispensada da sua função verdadeiramente pública, enquanto instância da discussão e do exercício de reflexão crítica, a praça pública oferece-se, antes, à intertextualidade e à imersão no sensível.

No excerto fílmico que importa aqui relevar, protagonizado por Char-

lotte, são as imagens exibidas ao olhar comum — inseridas nas fachadas dos edifícios, aí se exibem enquanto suportes publicitários, e mesmo enquanto ecrãs digitais — que procuram captar para si mesmas toda a possibilidade do *ver*. É na passagem do território (ou da inscrição de cada um no lugar) ao espaço imaginário, que os transeuntes (enquanto esperam atravessar a passadeira) se aproximam, inadvertidamente, entre si. Os olhares anónimos, que fugazmente se deixam entreter com a observação distraída de um mesmo objecto-imagem, comungam de uma condição comum enquanto visionários de um imponente espectáculo a *ser visto*. Aparentemente indiferentes à presença do outro, rendidos à incomunicabilidade da palavra e do pensamento, os transeuntes fazem a vez do «basbaque» (*badau*) de que fala Benjamin, solidários no seu modo silencioso de ser-com-os-outros.

Na rua, o nosso passar é feito de passagens que não nos levam a parte alguma. Isto é, na rua, não chegamos a ser verdadeiramente *indiferentes em relação a uma propriedade comum* (Agamben), tão pouco absolutamente solitários. Deambulamos entre o esquecimento de nós mesmos e a abrupta irrupção do sentir-com-os-outros (ou do «já sentido», segundo Perinola). Também não chegamos a ser *espécie*, nem fazemos *espécie*. Embora diluídos na «multidão», o nosso corpo não desaparece com o corpo da «multidão». Até porque a «multidão» é ela mesma um devir, um devir-outro: um ser atravessado pelo ser-espécie-animal, uma *posição possível* do ser-espécie-humana. Na rua, nem indivíduo, nem espécie, o ser que passa é um ser *excepcional*. O que quer dizer, um ser que não se esgota na regra, na norma, um ser *a-normal*<sup>27</sup> (Deleuze e Guattari, 1980: 299). Na rua, o ser que passa é um ser errante, um ser que deriva, um ser que se desvia. E as imagens, que se lhe interpõem como um espectáculo a ver, são antes um outro lateral, um transbordamento de si, um ser-outro, uma passagem do mesmo ao mesmo.

## Sumariando...

“It rests on the spectator to assure the movement from setting to landscape and, when possible, to make the space autonomous by interrupting for a moment its connection to the narrative“ (Lefebvre, 2006: 48).

Falar hoje de paisagem, e em particular de paisagem urbana, impõe-nos uma reflexão sobre a experiência da *ruína*. O que implica dar conta das

<sup>27</sup> Diz Deleuze e Guattari (1980: 298): “o anormal não pode definir-se a não ser em função de caracteres, específicos ou genéricos; mas o anormal é uma posição em relação a uma

condições existenciais de circularidade por entre o espaço, material e imaginário. Por sua vez, essas condições, sociais, económicas, e sobretudo tecnológicas, transformam os modos de passar numa experiência-limite. Isto é, numa experiência contaminada pela permanente instabilidade das formas arquitectónicas e culturais, pela interpenetração de temporalidades heterotópicas, pela imprevisível reconfiguração das fronteiras entre o interior e o exterior. A noção de *porosidade* não é aliás nova. A partir do seu célebre ensaio intitulado ‘Nápoles’<sup>28</sup>, nos anos 20, Walter Benjamin referia-se já à ausência de fronteiras claras entre os fenómenos e à permeabilidade entre contrários, o arcaico e o moderno, o público e o privado, o sagrado e o profano. Parecendo preconizar desde cedo aquilo que na contemporaneidade Mario Perniola viria a designar como uma *nova estética*, através do conceito de «já sentido», ou seja, uma estética caracterizada, precisamente, pela justaposição de fenómenos antagónicos, Benjamin debruça-se sobre os efeitos que a percepção da paisagem de então produz ao nível da perda de referências espacio-temporais. Transformada em paisagem, uma vez transformada em lugar de passeio para o olhar, a cidade oferece-se, segundo Benjamin, como instância de contínua transitoriedade, confundindo-se assim o novo com o retorno do mesmo e o processo de construção com a emergência de ruínas instantâneas (cf. Gilloch, 1996: 26). Referindo-se ao autor, diz aliás Gilloch (*Idem*: 26): “These notions of the interpenetration of the archaic and the modern, the relationship between the enduring and the fleeting, and the city as a space of desintegration and ruination are recurrent in Benjamin’s cityscapes”.

É na entre-abertura ao universo exterior, convertido em experiência fragmentária, que a paisagem se edifica. Especialmente favorável ao labiríntico e imprevisível curso da memória, a paisagem é ao mesmo tempo lugar de esquecimento e de passagem ao outro. O que significa que a paisagem se traduz, em última análise, numa certa consciência melancólica e num dado modo de sentir. A propósito do poder da ruína na pintura clássica, e sobretudo durante o período Romântico, frequentemente figurada a partir do mundo mineral, diz Clair (2005: 445): “a consciência melancólica é aquela que se desvia do vivente, do mundo dos humanos para não fazer mais que abismar-se no inerte, no mundo das coisas. No limite, é uma consciência que, na sua obsessão da morte, acaba por tornar-se coisa em si mesma, por encarar-se como objecto petrificado, a realidade inerte transformando-se no único refúgio, a única consolação e o único encantamento face à ameaça da sua desaparecimento”<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Walter Benjamin e Asja Lacis, ‘Nápoles’ (ensaio publicado no *Frankfurter Zeitung*, de 19 Agosto 1925).

<sup>29</sup> Tradução própria.

Tomando a paisagem como uma experiência de deambulação do olhar, encetada a partir da posição imóvel daquele que a contempla, podemos dizer que essa mesma paisagem encontra hoje no cinema o seu lugar último. Em particular, a paisagem urbana, em resultado dos efeitos tecnológicos de desmaterialização operados sobre a arquitectura, parece transformar-se, sobretudo nas grandes cidades, numa superfície de projecção de imagens<sup>30</sup>, convidando os passantes à imersão num universo cada vez menos distinto do virtual. As ressonâncias do cinema na paisagem traduzem-se, antes de mais, no modo como, dadas as condições similares de percepção, em ambos os casos se constitui a experiência. Instaurada nos limites da sua própria possibilidade, a paisagem urbana exige, pois, uma profunda interrogação sobre o fenómeno da sua desintegração.

A representação da paisagem urbana no cinema, por meio de um registo mais ou menos ficcionado, permite-nos reflectir sobre o modo como, ao nível do imaginário, se reconfiguram os limites da experiência sensível. No seguimento da proposta de Giuliana Bruno<sup>31</sup>, importa repensar a relação e-mocional e sensível com o espaço urbano a partir de um novo paradigma. Para tal, o cinema — constituído na transitoriedade e como tal, em última análise, na ruína de si próprio — é um modo privilegiado para questionar a estética da paisagem contemporânea.

## Referências bibliográficas

- Agamben, G. (1993) [1990] *A Comunidade que Vem*, Lisboa: Editorial Presença.
- Augé, M. (1989) *Los «No Lugares». Espacios del Anonimato — Una Antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa Editorial.
- Bachelard, G. (2000) *A Poética do Espaço*, São Paulo: Martins Fontes.
- Barber, S. (2002) *Projected Cities. Cinema and Urban Space*, London: Reaktion Books.
- Baudelaire, C. (2006) *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Lisboa. Relógio D'Água.
- Baudrillard, J. (1986) *Amérique*, Paris: Éditions Grasset.
- Benjamin, W. (2002) *Paris, Capitale du XIXe Siècle. Le Livre des Passages*, Paris: Cerf.
- Benjamin, W. (2006) *A Modernidade (obras escolhidas de Walter Benjamin)*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bruno, G. (1993) *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton: Princeton University Press.

<sup>30</sup> Lipovetsky e Serroy (2007), tomando o cinema como o protótipo e a forma original do ecrã, falam-nos do fenómeno dos novos contornos da «ecrãnosfera» na contemporaneidade.

<sup>31</sup> Cf. Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City of Elvira Notari*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1993.

- Bruno, G. (2007) [2002] *Atlas of Emotion — Journeys in Arts, Architecture, and Film*, New York: Verso.
- Cauquelin, A. (2000) *L'Invention du Paysage*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Certeau, M. (2000) [1990] *A Invenção do Quotidiano — Artes de Fazer*, Petrópolis: Editora Vozes.
- Clair, J. (Dir.) (2005) *Mélancolie, Génie et Folie en Occident*, Paris: Gallimard.
- Clarke, David B. (2002) *The Cinematic City*, London: Routledge.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) *Mille Plateaux — Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris: Éditions de Minuit.
- Friedberg, A. (2002) 'Urban Mobility and Cinematic Visuality: The Screens of Los Angeles — Endless Cinema or Private Telematics', *Journal of Visual Culture*, Vol 1 (2), London: Sage Publications, pp. 183-204.
- Gauthier, A. & Jeudy, H.-P. (1989) 'Trou de Mémoire, Image Virale', *Communications*, 49, Paris: Seuil.
- Gilloch, G. (1996) *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and The City*, Cambridge: Polity Press.
- Goller, B. (2005) 'La Fuerza de La Imagen: Arquitectura Superficial', in Sola-Morales, I. de e Costa, X. (Eds.) *Metrópolis. Ciudades, Redes, Paisajes*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 199-204.
- Katz, S. (2004) *L'Écran, d eL'icône au Virtuel. La Résistance de L'Infigurable*, Paris. L'Harmattan.
- Kitchin, R. & Kneale, J. (2001) 'Science Fiction or Future Fact? Exploring Imaginative Geographies of The New Millennium', *Progress in Human Geography* 25, 1, London: Sage, pp. 19-35.
- Kranzfelder, I. (2006) *Hopper*, London: Taschen.
- Lefebvre, M. (2006) *Landscape and Film*, NY: Routledge.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2007) *L'Écran Global*, Paris: Seuil.
- Lynch, K. (2004) [1960] *La Imagen de La Ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili.
- McQuire, S. (2008) *The Media City. Media, Architecture and Urban Space*, London: Sage Publications.
- Merleau-Ponty, M. (2000) [1964] *O Visível e o Invisível*, São Paulo: Editora Perspectiva.
- Mons, A. (s/d) *A Metáfora Social. Imagem, Território, Comunicação*, Lisboa: Rés-Editora.
- Mons, A. (2006) [2002] *Paysage d'Images. Essai sur Les Formes Diffuses du Contemporain*, Paris. L'Harmattan.
- Perniola, M. (1993) *Do Sentir*, Lisboa: Editorial Presença.
- Perniola, M. (1994) *Enigmas. O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Lisboa: Bertrand Editora.
- Panofsky, E. (1999) *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa: Edições 70.
- Sennett, R. (1979) *Les Tyrannies de L'Intimité*, Paris: Éditions du Seuil.
- Wolf, N. (2008) *Peinture de Paysage*, London: Taschen.
- Vásquez, C. G. (2004) *Ciudad Hojaldre. Visiones Urbanas del Siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili.