

A IDEIA DE PAISAGEM: PRÉ-FIGURAÇÕES GEOGRÁFICAS DE UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA MODERNIDADE

Ana Francisca de Azevedo
Departamento de Geografia – Universidade do Minho

1. Geografia e cinema

Contributos recentes no âmbito da investigação geográfica em cinema (Aitken, 1990; Kennedy, Lukinbeal, 1997; Holloway, Millington, 1999; Gandy, 2003), ajudam a compreender o modo como a ideia de paisagem participa num ciclo de mediação do território pelas convenções culturais da modernidade. A análise das imagens fílmicas, como textos codificados que veiculam complexas construções geográficas permite decifrar o contexto cultural em que estas foram produzidas. Proporcionando a compreensão do envolvimento do ser humano com o ambiente, o cinema apresenta-nos uma matriz de códigos visuais e de símbolos cuja exploração permite a análise das mais diversas problemáticas que marcaram a construção da ideia de paisagem na cultura ocidental. Actuando como “sistema de significação através do qual um sistema social é comunicado, reproduzido, experienciado e explorado” (Duncan, 1997:17), a paisagem pode ser encarada “como “princípio unificador que deriva do envolvimento activo do sujeito humano com o objecto material” (Cosgrove,1984). Analisar a construção da ideia de paisagem na cultura ocidental, implica a compreensão da própria experiência de paisagem em diferentes contextos e a sua apropriação pelos discursos geográficos em diferentes períodos.

Este artigo expõe sumariamente os resultados preliminares da análise da paisagem num conjunto de obras do cinema mudo português, permitindo compreender o compromisso ideológico a que dava resposta num contexto cultural específico, nas primeiras duas décadas do século XX. Através dele, tenta-se clarificar o modo como discursos e significados geográficos são articulados em complexas cadeias de significados através do evento fílmico, possibilitando a compreensão das relações sociais inerentes às paisagens que vemos. Ao explorar o significado simbólico da paisagem no cinema português, o estudo de que aqui se dá conta preocupa-se com a interpretação da paisagem cinematográfica entendida como produto cultural, tentando compreender-se o significado do espaço e do lugar num determinado contexto social e histórico. A paisagem cinematográfica é assim entendida como objecto de exploração das representações de espaço na cultura moderna (Gandy, 2003), afigurando-se como objecto de interpretação crítica de representações culturais de natureza, lugar e espaço, nomeadamente pela análise dos motivos visuais e do jogo das categorias ideológicas, políticas e sociais que

estruturam a narrativa fílmica. A escolha do cinema como objecto de análise geográfica, prende-se ainda com uma tentativa de aproximação a representações e narrativas que circulam como conjuntos vastíssimos daquilo que Derek Gregory (1998) designa por geografias “impuras”, respondendo ao apelo de diversos autores relativamente à necessidade de pluralização de vozes de diferentes imaginários geográficos.

2. A paisagem no cinema mudo em Portugal

Ao anunciar em 1919 a primeira longa metragem de uma das produtoras mais importantes do período do cinema mudo em Portugal, Raul Caldevilla salientava que “pela primeira vez o nosso público verá deslizar no “ecrã” cinematográfico um pouco da sua própria existência; e pela primeira vez também poderá o estrangeiro observar algumas das feições mais características da ignorada alma portuguesa”. Encontrava-se o país sob o regime liberal da 1ª República, e num momento crucial de estruturação do nacionalismo português moderno. Aquilo que se tornava explícito no processo de construção de imagens de lugar que acompanhava a tarefa de consolidação dos projectos de Estado-nação, era a afirmação de uma ideia de paisagem que vinha accionar o sentido de identidade de lugar. Deste modo, a paisagem afirmava-se cada vez mais como objecto de experiência estética com papel ideológico específico e a emergência do cinema nos finais do século XIX viria enfatizar este processo.

Trespasando os discursos ideológicos e políticos contemporâneos, a exaltação da transcendência da Nação contaminou na forma e no conteúdo o conjunto dos discursos fílmicos neste período germinal da cinematografia portuguesa. A preocupação com a procura da “regeneração nacional” implicou a importação e adaptação ao tecido político nacional de correntes previamente formadas na cena europeia. Estando na base das principais clivagens políticas do início do século XX, o nacionalismo dividia as correntes da direita conservadora reaccionária e os liberais republicanos. Embora o movimento republicano tenha sido o principal catalizador da opinião pública, Costa Pinto salienta que “o pensar da “construção” da nação transbordou largamente o republicanismo” (in Dic. Hist. Port., 1999:589). Por um lado, a simbologia republicana contaminava as mais diversas formas de representação, nomeadamente na literatura e nas artes, com as suas “batalhas nacionalistas da memória em torno do tema da decadência” (Pinto, A.C., *Ibide*). Por outro lado, a corrente de Integralismo Lusitano e o movimento católico, introduziram e desenvolveram aqueles que viriam a ser os grandes temas que marcaram o nacionalismo historicista dominante em Portugal a partir dos finais da década de vinte e durante o regime de Estado Novo.

Surgido num quadro de nacionalização da cultura enfatizado desde meados do século XIX, o cinema do período mudo dava voz a este mesmo quadro de valores, trespassado pelos discursos políticos e culturais que o animavam. Os conceitos associados ao nacionalismo cultural veiculados pelos “intelectuais doutrinadores” liberais e também republicanos, eram sumariados nas primeiras décadas do século XX pela vulgata de “filme tipicamente português”, uma expressão sintética e simplificada de conceitos com ramificações políticas e culturais mais profundas” (Baptista, 2003:46). Neste processo, e segundo Tiago Baptista (2003:46), “a vulgarização daqueles conceitos significou não só a legitimação de determinado discurso jornalístico sobre o cinema”, mas também a criação de normas prescritivas para a própria produção cinematográfica em Portugal. A utilização militante de um conjunto de prescrições estilísticas unificadas sob a designação genérica de “filme tipicamente português”, estava associada, segundo o autor, a uma “aplicação ao cinema (uma arte recente), dos condicionalismos estéticos que tinham sido apontados noutras artes, como devendo nortear a actividade artística de todos os criadores” (Baptista, 2003:46) e que acentuavam genericamente a exploração do realismo e dum naturalismo tardio.

Condicionada pela definição da categoria normativa de “cinema genuinamente português”, a actividade cinematográfica destas duas primeiras décadas do século vinte encontra expressão significativa no trabalho de um conjunto de realizadores estrangeiros que se encontravam a trabalhar em Portugal, essencialmente Georges Pallu, Maurice Mariaud, Roger Lion e Rino Lupo. Embora não se possa considerar num só bloco, a filmografia destes realizadores, organiza-se sob a orientação desta categoria normativa, o que oferece uma característica de conjunto e possibilita a análise para os fins do presente estudo. Percorrendo o conjunto de filmes destes autores, há a preocupação expressa pelas próprias produtoras e evidenciada pela análise dos documentos relativos à actividade jornalística do momento, de enfatizar aquilo que se entendia por “motivos cinematográficos e elementos psicologistas constitutivos de um filme genuinamente português” (Baptista, 2003). Com uma função que ultrapassava a mera contextualização cinematográfica da acção, tais motivos visavam “a revelação de uma psicologia específica portuguesa” que o cinema, entendido como poderoso elemento de propaganda (Almeida, 1925), tinha a função de divulgar. De facto, a revelação de uma “psicologia específica portuguesa” pelo cinema, operava sob a premissa da existência de três grandes conjuntos de motivos cinematográficos; as paisagens, os monumentos e os costumes populares. Apontados como os motivos que caracterizavam os filmes “genuinamente portugueses”, estes eram entendidos como “pano de fundo onde deveriam desenrolar-se narrativas reveladoras daquilo que se considerava o

“genuíno modo de ser português” (Baptista, 2003:47). As representações em paisagem nos filmes ditos “genuinamente portugueses”, eram frequentemente designadas por “belezas naturais”, constituindo a própria imagem de um país que se pretendia ver retratado para fins turísticos e para aumentar o conhecimento de Portugal no estrangeiro e no interior do país (Almeida, 1925). Tratava-se assim de dar um rosto cinematográfico ao Portugal “regenerado”, através da exaltação da ideia de uma terra nativa. Enfatizando-se as representações “dos nossos campos, das nossas aldeias, dos nossos frondosos parques” (Baptista, 2003:59), construía-se uma imagem para o país que o identificasse com os postulados nacionalistas. No quadro legitimador da ideia de “regeneração” nacional, desenvolvido pelos diferentes movimentos intelectuais e políticos do período, a ideia de paisagem naturalizava a identidade de porções específicas do território nacional.

Como aconteceu noutros países europeus, a descoberta do Portugal rural fez parte da regeneração nacional dos finais do século dezanove, denunciando a crise que se vivia e um relativo declínio económico. Interpretada como crise urbana, a crise contemporânea era plasmada pelo cinema das primeiras décadas do século XX, voltado para as representações da natureza e para a exaltação das paisagens rurais de regiões específicas do país. Imbuídas de uma natureza essencial, tais porções de território eram representadas em paisagem pelo cinema, procurando-se que o observador encontrasse impressa em cada representação a própria cultura local. Organizada conceptual e esteticamente num todo harmonioso, a composição pictórica do conjunto destas porções ou retalhos territoriais viria a estruturar a representação colectiva da identidade nacional. A construção da ideia de uma cultura nacional partilhada pelo colectivo nacional ligado ao “seu território” por “natureza”, ia-se difundindo, e neste processo o papel das representações de lugar terá sido determinante para a legitimação desta ideologia e para a criação de uma cidadania nacional. Articulado um conjunto de orientações políticas e ideológicas, as paisagens cinemáticas, denotavam poderosas construções simbólicas que associavam identidade e lugar. Funcionando como forma de territorialização de indivíduos e grupos, as paisagens definidas como motivo cinematográfico, associavam-se à ideia de nação, entendida como resultado da difusão espacial do aparelho moderno de Estado centralizado e uniforme, que tinha subjacente forças hegemónicas concretas as quais enfatizavam a persistência das diferenças regionais de base étnica (Smith, 2000). Estas diferenças eram exploradas através do cinema como meio de propaganda nacional, onde as representações em paisagem veiculavam o entusiasmo patriótico ávido na criação de imagens e ícones apropriados para a representação de um suposto espírito da nação que as unificava sob um solo colectivo.

Nascido com os olhos postos na Europa (Costa, 1982), embora fosse igualmente orientado para um público nacional que alegadamente “não conhecia o seu país”, o cinema deste período era maioritariamente filmado por realizadores orientados pela ideia de produzir a imagem de uma “terra nativa”. A documentação do mundo rural português, era uma das principais preocupações dos filmes realizados durante este período, que integravam as técnicas dos filmes panorâmicos para a longa metragem de ficção. Ecoando a força dos movimentos integralistas na modelação da divulgação nacional, diversos filmes destes autores evidenciam as forças anti-cosmopolitas e ruralizantes que trespassavam o contexto social e ideológico contemporâneo. O modo de utilização emblemática dos planos de paisagem, no início ou no fim dos filmes, ou usados como intervalo descritivo no decorrer da acção, mostra bem a suspensão narrativa por estes operada. Tal suspensão da narrativa fílmica, servia de enquadramento à “objectificação da cultura popular portuguesa, isto é, (a) sua transformação num conjunto de aspectos, traços e objectos que, retirados do seu contexto inicial de produção – o localismo da vida camponesa - puderam funcionar como emblemas da identidade nacional (...) constituídos como símbolos sobre os quais repousaria a possibilidade mesma de se falar de identidade nacional portuguesa” (Leal, 2000:18). Paralelamente, os detalhes iconográficos associados aos usos e costumes tradicionais, enfatizavam elementos como trajes e instrumentos agrícolas que eram perspectivados como índices identitários de um grupo cultural cuja soberania se pretendia relevar no processo de construção da imagem nacional. Dava-se assim voz a uma identidade que se nutria ainda fortemente da ideia de que a Nação organizada segundo a tradição permitiria ao “país eminentemente agrícola o cumprimento da sua missão histórica” (Ibide, 2000:18).

Não obstante, a tarefa de dar visibilidade às culturas rurais através do cinema, não se efectuou de forma neutra, incluindo políticas de lugar decorrentes das tensões provenientes das orientações ideológicas que animavam os diferentes movimentos nacionalistas. De facto, a própria escolha dos motivos cinematográficos, e as paisagens cinemáticas do período, tinha subjacente uma tensão social fortíssima que opunha movimentos nacionalistas liberais e conservadores debatendo questões associadas à dicotomia urbaneidade/ruralidade. Evocavam-se pelo cinema, “representações e rituais que enfatizavam a nação como uma comunidade de descendência e como um corpo de natureza étnica, baseado numa língua e em costumes populares idênticos” (Leal, 2000:17) que procurava no povo a “versão correcta, autorizada e intemporal da essência da nação” (Ibide, 2000:17). No entanto, tal celebração da soberania popular, e de uma comunidade de descendência enquanto corpo de natureza étnica, não se estendia à totalidade dos grupos e das culturas nacionais abrangidas pela ideia de

território nacional. Antes, esta era frequentemente articulada com as correntes de nacionalismo histórico, que fomentavam a adaptação do romance ruralista para o cinema, como modo de abordar manifestações específicas da cultura e da terra portuguesas. Neste contexto, as paisagens cinemáticas dos lugares evocados pelos romances, eram entendidos como sinónimo de ruralidade de um povo, que se pretendia “fixar em imagens”.

3. O idílio rural minhoto: identidade e políticas de lugar

Apontando direcções que condicionaram a evolução do cinema português nas décadas seguintes, a produção cinematográfica deste período dedicou-se em grande medida à adaptação do mundo artístico e romanesco do séc. XIX. A celebração da “fotogenia do país” pelo cinema mudo português, passou em grande medida por uma exaltação dos territórios ficcionais oitocentistas, pelo romance histórico e ruralista e pelo melodrama. Tratava-se de “adaptar” o público à arte cinematográfica, numa fase de aperfeiçoamento da passagem aos modos convencionais de representação e à narrativa linear, fazendo-a “gozar da popularidade e do capital simbólico de que no período o romance desfrutava” (Buescu, 2003:127). Não obstante, como enfatiza Helena Buescu (2003:127) a escolha de material literário especificamente português não era inocente, uma vez que este material e o romance em particular tinha servido “no século XIX como manifestação de um projecto cultural “de nação””. As adaptações literárias dos romances portugueses permitiam assim, desde início, “identificar” um determinado projecto cinematográfico, e uma linguagem específica, como “transversal à lógica das identidades nacionais” (Buescu, 2003:127).

O filme *A Rosa do Adro* (1919), é disto exemplo, em que o texto publicitário faz alusão ao filme apelando à “luxuriante paisagem de Entre-Douro-e-Minho ... (fazendo) viver no ecrã as feições mais características do povo do Norte” do país. Neste filme, como em muitos outros do período, as paisagens do norte do país, são evocadas como arquétipos de ruralidade impoluta onde a atmosfera pastoril e arcaizante da província é celebrada como paradigma da voz cultural de um povo e de um território. Através destas imagens, “as aldeias nortenhas são integradas decorativamente numa paisagem natural pontuada por serras e vales. Quedas de água, montanhas e vilas são olhadas com um recuo que torna o objecto do olhar facilmente apropriável e pitoresco” (Baptista,2003:49). Proporcionando o palco sobre o qual um antigo modelo patriótico podia ser revisitado, esta paisagem, enquanto bloco específico de espaço-tempo tornado representação, remetia para a ideia de um passado medieval que os movimentos nacionalistas pretendiam celebrar, pelo que esta província desempenhava

um papel crucial no imaginário geográfico do discurso nacional. As representações destas aldeias articulavam combinações particulares de narrativas, conceitos e práticas sociais a que as paisagens cinemáticas davam voz. Evocadas como memória territorial de uma colectividade, tais representações articulavam a ideia de uma herança cultural e histórica constitutiva da nacionalidade.

A densidade hiper-textual do plano de paisagem neste filme, manifesta-se de uma maneira acentuada, em sequências como a que antecipa o retratar das festividades cíclicas associadas aos ritos campestres, onde se verifica o activar dum cem número de clichés icónicos para a representação da paisagem regional. O acordar de uma memória iconológica associada às representações de território através destes planos, sumaria uma ética e uma moral que denuncia as raízes de um nacionalismo tradicional e ruralista. O desenvolvimento da narrativa orienta-se para a tentativa de resolução das tensões entre classes sociais campestres e proprietários, em que a relação com a terra por parte dos diferentes grupos, assume um papel central. Evocando aquilo que se convencionara ser a “psicologia nacional”, as paisagens cinemáticas de *A Rosa do Adro*, contextualizam visualmente o ambiente dos grupos sociais dos diferentes personagens, naturalizando uma ordem específica, nomeadamente pelo recurso a casos-tipo. Retratando vistas panorâmicas ou detalhes alusivos aos elementos naturais locais, os planos fixos de paisagem que vão intercalando ou percorrendo as diversas sequências, integram estratigraficamente costumes regionais, trajes e monumentos indexando-os simbolicamente a um determinado sentido de lugar. Ocupando um lugar de destaque na iconografia nacionalista os aspectos morfológicos e os elementos da paisagem parecem incorporar-se nos mitos que estruturam a identidade nacional, pelo que tais representações de espaço parecem servir de ancoragem à sua fixação. Simbolizando uma relação específica entre sociedade e ambiente geográfico, a paisagem cinemática testemunha o modo como determinado grupo é nutrido por significados específicos de lugar, denunciando a forte intimidade entre as fronteiras de indivíduos e territórios. A associação quase mística entre pessoas e territórios proposta pelo poderoso aparato de símbolos engendrado pelo Estado moderno e presente nos diversos planos de paisagem de *A Rosa do Adro* denuncia a exaltação de um passado mitologizado em que se inter-penetraram pessoas e lugares. As mensagens veiculadas pelas paisagens do filme remetem para uma ideia de estabilidade, coesão e intimidade, pelo que as imagens da aldeia rural minhota por elas retratadas, simbolizam uma sociedade patriarcal e doméstica, centrada na família, onde a consciência moral católica do tempo parecia encontrar a sua expressão mais perfeita. Deste modo, as imagens de um idílio rural minhoto, funcionam como paisagens culturais ostentando significados sobre os quais se ergueu a própria fundação da nação. Estes, remetem por seu

turno para uma relação específica entre os grupos sociais e o ambiente físico, indissociável dos complexos de propriedade privada senhorial e do poder hegemónico da Igreja Católica. Inscritas na paisagem cinematográfica de *A Rosa do Adro*, tais mensagens enfatizam um passado que a memória da Regeneração Nacional tentava reconstruir.

Produzidos com base num conjunto de discursos que encontram na ideia de “filme genuinamente português”, o modo de articular os pressupostos sobre como a sociedade deveria ser organizada, os planos configurando a ideia de paisagem enquanto “forma de ver” (Cosgrove, 1998), vão pontuando a narrativa fílmica, assumindo um papel ideológico crucial no processo social de reprodução de valores e ideias. Estes, respondiam às necessidades de coesão de uma sociedade que se afigurava progressivamente mais complexa e heterogénea, levantando desafios múltiplos à consolidação do Estado-nação. Neste contexto, a difusão da crença na ocupação ancestral de um lugar por determinado grupo cultural associava-se frequentemente a um sentido comum de pertença a um território circunscrito, como elemento unificador de um grupo de indivíduos agregados em determinado espaço. Tendo subjacente uma espécie de “fusão conceptual de indivíduos e lugares” (Sack, 1980:177), as representações em paisagem do filme mostram como o lugar se torna frequentemente fonte crucial de significados para uma sociedade. No caso específico, os planos de paisagem da *A Rosa do Adro* são genericamente definidos em termos de inter-relações sociais, não sendo possível conceptualizá-los para além delas. Mas estes planos parecem ainda enfatizar um significado simbólico fulcral: a impossibilidade de alienação do ser humano em relação à terra. A construção de uma alegada configuração espacial como pivot identitário para um conjunto de actores sociais, surgia assim como meio de aproximação dos membros de uma sociedade, nomeadamente pela partilha de uma história espiritual comum associada a uma porção circunscrita de território, a qual legitimava os laços de pertença entre os indivíduos e a paisagem.

As representações em paisagem nesta obra de Georges Pallu, inscrevem-se num quadro cultural mais vasto que promovia a reacção emotiva ao lugar como forma de activação da auto-consciência da nação. Parte integrante de uma evolução no tempo das inter-relações do ser humano com o território, as representações em paisagem do filme vem perpetuar a construção social da paisagem enquanto forma específica de ver e representar o território e as relações dos indivíduos com o território. Através desta “forma de ver”, o filme contribui para o activar dessa reacção emotiva ao lugar pela exaltação de uma região política perspectivada como fonte de identidade cultural e passível de articular significados históricos e funcionais que serviam de enquadramento a interações sociais específicas. A

naturalização de tais paisagens simbólicas através de diversos meios de propaganda nacional, parecia encontrar no cinema um médium propiciador da sua promoção. Albergando um conjunto de textos históricos e sociais, estas paisagens cinemáticas parecem afirmar-se como coração de um território de pertença do colectivo nacional. As imagens de uma porção de território nacional, alegadamente exprimindo os valores das culturas que o habitavam, apresentavam-se como símbolo de uma espécie de essência desse mesmo território. Articulado a narrativa, os planos de paisagem indiciam a atribuição de sentido ao “lugar ancestral de um povo”, afiguram-se como elementos cruciais para a estruturação da própria colectividade nacional e para a manutenção da sua coesão. Neste sentido, o plano de paisagem surge como exaltação cinemática de um território nativo associado à terra-pátria portuguesa. Funcionando como um proto-icone (Novak,1980), as paisagens rurais nortenhas assumiam-se como elementos decisivos da própria ideologia do Estado e a exaltação do localismo e das identidades locais surgia como processo através do qual se experimentavam as identidades globais emergentes entendidas como foco de gestação da diversidade local (Berner e Korff, 1995:211-212).

4. Paisagem cinemática e a construção cultural da natureza: o retorno *ad uterum*

Os filmes realizados pelos pioneiros estrangeiros do cinema mudo em Portugal (1918-1925), e designados por “cinema português”, integram-se num período que “corresponde à constituição das cinematografias europeias, em que se verifica o predomínio do documentarismo folclórico e as adaptações de obras literárias de sucesso” (Ramos, 2003:108). Expressão viva de um contexto ideológico que dava continuidade ao movimento de “nacionalização das massas”, este cinema, decorria do propósito de “revelar o Portugal desconhecido”, no quadro da definição de uma cultura nacional especificamente portuguesa. Neste sentido, e segundo Rui Ramos, grande parte dos realizadores operavam dentro de um quadro ideológico, que tinha como vector fundamental a “invenção da tradição” ou a construção de “comunidades imaginárias” (Ibide, 2003), vector esse que estava associado à tarefa de “dotar as populações com identidades colectivas de acordo como o modelo de nação soberana” (Ibidem, 2003:108). O projecto de uma cultura nacional, a sua busca e revelação com o objectivo de dotar Portugal de uma identidade específica, consistia ainda no início deste século e segundo Rui Ramos, numa teorização do regresso ao campo, às artes tradicionais e aos costumes populares, em resposta ao desafio dos movimentos de modernização. Paralelamente aos movimentos nacionalistas liberais e republicanos, os movimentos conservadores desenvolviam esforços no sentido

de restaurar o binómio Nação/Igreja, posto em causa pela laicização acelerada sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, e que acarretou a progressiva degradação simbólica e prática do mesmo binómio. A restauração deste binómio pela exaltação das comunidades provinciais e das culturas locais associava-se assim ao reforço da ideia de que a “partilha de referências e de sensações que caracterizava a vida em pequenas comunidades, como as vilas ou aldeias” (Ramos, 2003:109), reforçaria por seu turno o sentimento de pertença a uma comunidade nacional. A exaltação da identidade de lugar associada a estas comunidades prendia-se ainda com a utilização de significados ambientais e paisagísticos para simbolizar ou situar determinada identidade. O recurso a determinadas regiões culturais entendidas como “áreas circunscritas investidas de significados pessoais, sociais e culturais” Cuba e Hummon (1993:112), prendia-se com a própria construção e manutenção das identidades nacionais, para as quais os lugares e respectivas associações simbólicas proporcionavam um enquadramento significativo. Tal conceptualização simbólica do espaço resultava pois de uma re-conceptualização da inter-relação do ser humano com o ambiente físico, estando associada a complexas políticas de lugar que marcaram a própria dinâmica de consolidação dos Estados modernos. A construção ou reconfiguração social da territorialidade e a exaltação de comunidades específicas e respectivas identidades (nomeadamente territoriais), são algumas das expressões mais significativas desta dinâmica claramente manifesta na arte do período.

O cinema, nascido na época apelidada por Walter Benjamin como da “reproductibilidade técnica das obras de arte”, explorava todo este imaginário nas primeiras décadas do século XX. Imaginário a que, no caso do cinema português, a geografia das terras do norte dava forma, por condensação onírica em imagens de paisagem. A posta em prática do cinema em Portugal por estes pioneiros do mudo, dá-nos a perceber o tecido cultural profundo que animava as suas obras. Suportado por produtoras que tinham como objectivo a comercialização dos filmes no país e no estrangeiro, a actividade cinematográfica do período tinha subjacente uma “interpretação do acto criativo como um ritual destinado a reactivar a auto-consciência da nação e a sua projecção no exterior” (Ramos, 2003:101). Por isso, o trabalho destes realizadores designado como “cinema português”, era perspectivado pelas classes dominantes num período de euforia industrial associado neste país aos anos da primeira Guerra Mundial, antes de mais como um “objecto mítico: uma forma de arte que traduzisse, para uma audiência universal, a essência do país que era Portugal” (Ramos, 2003:100). As representações de espaço e natureza nestes filmes eram sistematicamente investidas de elementos iconográficos religiosos, simbolizando a crença na unidade entre deus e natureza. A figuração de costumes tradicionais assim como de monumentos

religiosos e históricos, é associada à representação da paisagem por forma a exprimir mensagens socialmente aceites por segmentos significativos da comunidade nacional, proporcionando a ideia de um destino comum. Tais mensagens eram investidas de sentimentos sócio-políticos e religiosos, funcionando como expressão de um sentido individual e colectivo do destino e da territorialidade de um grupo humano. Este sentido individual e colectivo de destino nacional estava associado por seu turno à ideia de decadência nacional, como mitologia difusa proclamada por poetas, escritores e artistas desde finais do século XIX que anunciava um “regresso à terra, *ad uterum*”, contra “a cidade e a sua alienação” (França,1999:555).

Testemunhando de forma eloquente o papel ideológico das representações culturais de natureza, espaço e paisagem, no quadro de exaltação social do nacionalismo português das primeiras décadas do século XX, o filme *As Mulheres da Beira* (1921) de Rino Lupo dá-nos a perceber os conflitos culturais e figurativos que subjazem cada obra de arte. Como produto cultural, a primeira obra do verismo português no cinema e o primeiro melodrama (Costa, 1991), este filme pode considerar-se uma obra que articula de forma expressiva as “formulas do patético” que povoam a arte portuguesa do período. Entendidas por Aby Warburg como um compromisso estético entre as paixões elementares e o pensamento racional, as “fórmulas do patético em arte” permitem descodificar o sentido profundo das imagens, clarificando os conflitos culturais subjacentes. Neste caso, a escrita visual do filme onde se desenrola o drama passional, participa duma máquina de memória profunda, que à distancia, possibilita a identificação de diversas metamorfoses do romantismo português. Nas diferentes fases do romantismo nacional durante o século XVIII e XIX, o tratamento das “figuras da paixão” na literatura, na poesia e nas artes plásticas é propiciador de diversas transformações nas “fórmulas do patético”. A importação destas formulas por Lupo, proporciona a compreensão de como estas foram plasmadas com o decorrer do tempo através da memória cultural, denunciando as transformações a que foram sujeitas as imagens para a escrita do plano fílmico.

Em *Mulheres da Beira*, Rino Lupo precipita-se na evocação do “regresso à terra”, e de uma primeira natureza, pela exploração das filmagens de exterior e dos décors naturais dos espaços serranos do interior do Norte do País. A configuração e o arranjo iconográfico dos motivos naturais em cada plano de paisagem, definem estas paisagens cinemáticas como elemento crucial do filme. Através de vistas panorâmicas ou de detalhes de figuração associados à representação de elementos naturais, o plano de paisagem parece assumir-se como o próprio *pathos* do filme. Espectralizando as personagens como figuras errantes sobre fundos naturais, o plano de paisagem fixa a imagem peripatética da mulher, como

produto intemporal do próprio ambiente físico. Produzindo um conjunto de intervalos de profundidade no decorrer da narrativa fílmica, os planos de paisagem inscrevem a forma simbólica de uma experiência específica de espaço que o filme proporciona. Refractada e fragmentada no ecrã, esta experiência reverte para um excesso estético que o naturalismo português sintetizava nas artes plásticas e a que o cinema fazia ressonância. Esta ressonância estética, reverte para uma experiência emotiva de espaço associada à errância de Brunilde Júdice, que nas sequências iniciais do filme nos dá a medida do seu recato bucólico, para nas sequências finais nos precipitar, através dele, no seu desespero suicida. O percurso efectuado ao longo do filme, no que respeita à codificação pictórica e estilística do lugar, remete para uma experiência da paisagem que parece corresponder ao próprio percurso psicológico da personagem, que o realizador quis enfatizar. Servindo como forma de contemplação pitoresca em detrimento do desenvolvimento narrativo, os enquadramentos fixos iniciais onde se movimenta uma figura feminina contextualizam uma cena pastoril entre um ribeiro e uma azenha. Com o desenvolvimento da narrativa estes enquadramentos fixos começam a surgir como desestabilizadores, e a criação de uma atmosfera sublime associada ao precipício toma conta da acção. A representação de elementos naturais adquire ao longo do filme, a função de abrir parênteses estéticos e poéticos na narrativa fílmica. Individualizadas relativamente ao fundo, as figuras humanas surgem neste ambiente como elemento decisivo do próprio acto de dramatização. Deste modo “(o) emprego do plano de paisagem como intervalo lírico, (ou) pausa descritiva (...), mas também o seu emprego narrativo como décor, é fundado sobre uma conotação fantástica, a de imagem “patética” e “sentimental” que as imagens de natureza proporcionam quase como uma segunda “natureza” (Natali, 1996:18). Talvez por isso a sua exploração exaustiva neste filme. Marcando o clímax da acção, esta sequência de planos de paisagem enfatiza uma tendência que se esboça desde as primeiras sequências fílmicas e que é uma das suas grandes marcas; a pulverização fantasmática da heroína num microcosmos orgânico, que é o próprio lugar onde vive.

A evocação do “regresso à terra” operada por esta obra de Lupo, é sintetizada na última sequência do filme através de planos de paisagem que anunciam o papel da *saudade*, enquanto elemento constitutivo da cultura nacional. O intervalo de profundidade aberto pelos planos fixos das imagens de paisagem, que spectralizam Brunilde no êxtase da solidão, indiciam o significado cultural das representações de natureza num momento em que a força do Saudosismo, contaminava a ideologia nacional. Definido como traço essencial da “alma nacional” o sentimento de saudade era encarado por diversos intelectuais e artistas do tempo como “princípio enformador dum ressurgimento pátrio”

(Coelho,1997:1006), encontrando-se associado à ideia de decadência dos povos Peninsulares. Bastante enraizada em diversos segmentos do social, esta ideia revestia-se de importância fulcral para a revisão indispensável da condição contemporânea da crise cultural de um país voltado para o seu passado (imperial). Neste processo a exaltação da saudade, como “sangue espiritual da raça” (cit. in Coelho, Dic.Lit., 1997:1006) encontrava no Portugal agrário o “regresso à pátria”, e na ideia de natureza entendida como Terra-pátria (Terra-Mãe), o lugar onde a “Árvore da Raça tem de entranhar bem as raízes(...), banhar-se na seiva original e então os ramos subirão a perder de vista e as naus da aventura, instrumento do nosso Destino, hão-de ir no Céu à Descoberta das certezas divinas” (cit. In Coelho, Dic.Lit., 1997:1007). O longo congeminar sobre a saudade que marcou a cultura portuguesa neste período e que marcou as representações do “lugar pátrio”, levou Teixeira de Pascoaes a definir aquele “sentimento-ideia” como “princípio de renovação cultural”, entendido como a “harmonia mais perfeita entre o paganismo e o cristianismo, a Presença e a Ausência” (Ibide,1997:1008). Contaminando as paisagens cinemáticas de *As Mulheres da Beira*, tal ideia exprime-se intensamente nas sequências finais, através da exaltação das forças anímicas da natureza a que Brunilde voluntariamente sucumbe. Tendo subjacente uma religiosidade vagamente panteísta, estas paisagens cinemáticas denunciam uma poética do espaço que encontra na paisagem crepuscular e outoniça, o melhor espelho para os estados de alma que “imaterializam, transfiguram os lugares, povoam-nos de sombras e de espectros, embebem-nos de alma” (Ibidem, 1997:1007). A experiência estética do território em *As Mulheres da Beira*, vem radicalizar visualmente a relação dos poetas saudosistas portugueses com a matéria e com o mundo físico, e a ideia de que matéria e espírito se possuem mutuamente, ampliando o domínio das geografias imaginárias subjacentes à construção cultural da paisagem portuguesa.

Conclusão

Surgido na corrente passadista do pós-romantismo português, o cinema absorve a atmosfera de saudosismo histórico que permeia o contexto cultural do período, reanimando os mitos de uma *pax* rústica e contrapondo-se às orientações estéticas dos primeiros modernistas portugueses anti-românticos e urbanos. O reavivar estético e ideológico do imaginário romântico português oitocentista pelo cinema, constitui uma das características cruciais desta cinematografia, que enfatiza os sentimentos pró-rurais e o papel do idílio rural no quadro do nacionalismo cultural português. Como parte de uma máquina da memória cultural, os planos de paisagem abrem ao longo destes filmes, uma

falha temporal na comunicação pelo activar de ícones mnemónicos profundos que informaram a própria interpretação da reconstrução nacional. Trespasada de significados emotivos, a estruturação simbólica da paisagem portuguesa no período representava um modo particular de ver Portugal e áreas específicas do território, nomeadamente, as terras de onde eram naturais alguns dos principais escritores românticos portugueses. As adaptações literárias operadas pelo cinema deste período estando informadas por tal imaginário geográfico informaram e produziram uma forma específica de perspectivar e reconstruir simbolicamente o território. O plano de paisagem cumpria assim no cinema, o papel de compor e harmonizar o mundo exterior, afirmando-se como um modo subjectivo de ver em que a experiência dos grupos sociais reflecte esse mesmo mundo.

Testemunhando aquilo que diversos autores têm vindo a enfatizar nas últimas décadas (Cosgrove, 1998; Daniels, 2000; Roscoe, 1996; Rycroft, 2002), relativamente ao papel crucial desempenhado pelas representações em paisagem e respectiva relação com a construção de identidades às mais diversas escalas, este estudo mostra como as representações em paisagem pelo cinema enfatizam a construção da identidade nacional pela exaltação do idílio rural e de uma primeira natureza associada à ideia de terra nativa. A exaltação da identidade local como contexto simbólico da regeneração nacional é objectivada pelas paisagens do cinema mudo português, dando continuidade à tarefa de escritores e pintores, de “retratar” a identidade nacional. Ao assumirem eles próprios a tarefa de “re-portuguesamento” dos seus trabalhos, os realizadores estrangeiros a trabalhar em Portugal nesse período denunciavam o papel do cinema como indústria cultural e as paisagens cinemáticas como resultado de uma interpretação restritiva das relações entre o ser humano e o ambiente, como “processo histórico específico, (...) em que a experiência dos grupos sociais (dominantes), reflecte e estrutura o mundo à sua volta” (Pringle, 1991:43). Paisagens cinemáticas que, ao informarem um cinema que se pretendia “genuinamente português”, obliteravam por exemplo parte significativa das representações relativas ao conjunto das regiões meridionais do país e, neste sentido, silenciavam as terras mais a sul e as suas paisagens como manifestações culturais. Constituídas por geografias e histórias tidas como representativas, as paisagens do cinema mudo português mostram claramente que “o próprio processo de exclusão é integral ao projecto nacionalista” (Daniels, 1993:5).

Explorando pictoricamente o realismo e o naturalismo português tardio desenvolvido à exaustão pelas artes visuais do período, e lançando para um plano marginal algumas das produções mais significativas do primeiro modernismo, tais paisagens cinemáticas constituem essencialmente um prolongamento estético e ideológico de um imaginário romântico local, concentrado na nostalgia de

um passado aristocrático do Norte de Portugal que a Regeneração do país veio revigorar. Representando conjuntos de memórias culturais que no período animavam grupos sociais específicos, as paisagens simbólicas do cinema mudo em Portugal criam condições para a exploração das “fórmulas do patético” associadas às representações culturais de natureza. Através das paisagens cinemáticas, o género melodramático inaugurado em Portugal neste período cria e recria a experiência mnemónica de lugar, nomeadamente pela exploração do plano de paisagem usado como intervalo onírico revelador das “figuras da paixão”. Ao activar esta experiência estética de lugar, a paisagem cinemática activava toda uma mitologia alusiva a um “*genius loci* arquetípico concentrado na região de Entre-Douro-e-Minho” (Machado, 1986:617), que viria a tornar-se elemento crucial dos movimentos neo-românticos desenvolvidos ao longo do século XX em Portugal, contaminando a literatura, as artes e o cinema. Como fantasmas intemporais, as paisagens cinemáticas que retratam este microcosmos arcadiano e provincial, permeiam o cinema português até aos nossos dias, afirmando-se como pré-figurações geográficas de uma experiência estética da modernidade.

Bibliografia

- Aitken, S. C. (1990). “A transactional geography of the image-event: the films of Scottish director, Bill Forsyth”, in *Transactions of the Institute of British Geographers*, N.S.16, pp.105-118).
- Allen, J., Massey, D., Cochrane, A. (1998). *Rethinking the Region*. Routledge:London.
- Almeida, V.C., *Diário de Notícias*, 1 Abril 1925, p.1.
- Arecco, S. (2001). *Il paesaggio del cinema*. Le Mani:Genova.
- Aumont, J. (1989). *L’Oeil interminable*. Séguier:Paris.
- Baptista, T. (org.) (2003). Lion, Mariaud, Pallu – *Franceses tipicamente portuguesas*. Cinemateca Portuguesa:Lisboa.
- Barreto, A., Mónica, F. (Coord.) (1999). *Dicionário de História de Portugal*. Figueirinhas:Porto.
- Benjamin, W. (1999). *Illuminations*. Pimlico:London.
- Coelho, J. P. (Dir.) (1997). *Dicionário de Literatura*. Figueirinhas:Porto.
- Cook, P., Bernink, M. (Ed.) (2000). *The Cinema Book*. British Film Institute:London.
- Cafritz, R., Gowing, L., Rosand, D. (1988). *Places of Delight: The Pastoral Landscape*. The Phillips Collection:Washington.
- Caldevilla, R. (1919). “A Rosa do Adro” in *Comércio do Porto*, 8 Julho, p.2.
- Cassidy, B. (Ed.) (1993). *Iconography at the Crossroad*. PUP:Princeton.
- Clark, K. (1985). *Il paesaggio nell’arte*. Garzanti:Milano.
- Cosgrove, D., Stephen, D. (1997). *The Iconography of Landscape*. CUP:Cambridge.
- Cosgrove, D. (1998). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Winsconsin:London.
- Costa, J. B. (1991). *Histórias de Cinema*. Imprensa Nacional:Lisboa.
- Costa, A. (Dir.) (1981) *Paesaggio: immagine e realtà*. Electa:Bologna.

- Cruz, J. M. (2002). *O Cais do Olhar*. Cinemateca Portuguesa:Lisboa.
- Dear, M., Flusty, S. (2002). *The Spaces of Postmodernity*. Blackwell:Oxford.
- Duncan, J., Ley, D. (Ed.) (1997). *Place/culture/representation*. Routledge:London.
- França, J-A. (1966). *A Arte em Portugal no Século XIX*. Bertrand: Lisboa.
- França, J-A. (1985). *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Bertrand:Lisboa.
- França, J-F. (1999). *O Romantismo em Portugal*. Livros Horizonte:Lisboa.
- França, J-A. (1992). *Os Anos Vinte em Portugal*. Presença:Lisboa.
- Gandy, M. (2003). "Landscapes of Deliquescence in Michelangelo Antonioni's Red Desert, in *Transactions of the Institute of British Geographers*, 28/2, pp. 218-237).
- Gregory, D. (1998). *Geographical Imaginations*. Blackwell:Oxford.
- Hofmann, W (1980). "Warburg et sa méthode", *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº3.
- Jackson, J.B. (1995). *A sense of place, a sense of time*. Yale University Press:New Haven.
- Leal, J. (2000). *Etnografias Portuguesas (1870/1970) - Cultura Popular e Identidade Nacional*. Pub. D. Quixote: Lisboa.
- Lourenço, E. (1978). *O Labirinto da Saudade*. Dom Quixote:Lisboa.
- Lourenço, E. (1999). *A Nau de Ícaro – Imagem e Miragem da Lusofonia*. Gradiva:Lisboa.
- Lukinbeal, C. (1997). "Towards a holistic approach to geographic research on film", in *Progress in Human Geography*, 21,1, pp.33-50.
- Machado, A. M. (1986). *Les Romantismes au Portugal – Modeles Etrangers et Orientations Nationales*. Fondation Calouste Gulbenkian:Paris.
- Mattoso, J. (1998). *A Identidade Nacional*. Gradiva:Lisboa.
- McDowell, L. (Ed.) (1997). *Undoing Place: A Geographical Reader*. Arnold: London.
- Miller, A. (1993). *The Empire of the Eye:landscape Representation and American Cultural Politics 1825-1875*. Cornell UP:Ithaca.
- Mirzoeff, N. (2000). *An Introduction to Visual Culture*. Routledge:London.
- Mitchell, D. (2000). *Cultural Geography*. Blackwell:Oxford.
- Mitchell, W.J.T. (Ed.)(1994). *Landscape and Power*. UCP:Chicago.
- Muir, R. (1997). (1997). *Political Geography*. Macmillan:London.
- Panofsky, E. (1972). *La perspective comme forme symbolique*. Minuit:Paris.
- Panofsky, E. (1982). *Estudos de Iconologia*. Estampa:Lisboa.
- Panofsky, E. (1982). *Meaning in the Visual Arts*. UCP:Chicago.
- Pina, L. (1986). *História do Cinema Português*. Pub. Europa-América.
- Pinto, E. (1990). *Aby Warburg:essais florentins et autres textes*. Klincksieck:Paris.
- Ribeiro, M. F. (1983). *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1946*. Cinemateca Portuguesa: Lisboa.
- Rogof, I. (2000). *Terra Infirma: geography's visual culture*. Routledge:London.
- Sack, R. D. (1997). *Homo Geographicus*. Hopkins:London.
- Tilley, C. (1994). *A phenomenology of landscape*. Berg:Oxford.
- Warburg, A. (1980). *La rinascita del paganesimo antico: Contributi alla storia della cultura*. Nuova Italia:Firenze.
- Warburg, A. (1984). "Il Déjeuner sur l'herbe de Manet- La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura", in *Aut-Aut*, nº199-200, jan-abr.
- Warburg, A. (1994). "Mnémosyne", in *Trafic*, Hiv..

