

Paisagem:

matéria \Leftrightarrow ficção

Paisagem:

matéria <=> ficção

Museu do Douro



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional





Duarte Belo, Miranda do Douro. 1987

Caro/a Leitor/a

As paisagens em que operamos são extraordinariamente fotogénicas e cénicas, o que naturalmente se traduz num capital de exploração, sobretudo turístico, que tendencialmente é comunicada por imagens de gosto uniformizado. Esta *superfície* não defrauda os visitantes que geralmente a avistam a partir do rio ou do comboio, numa vista de *travelling*, que é, apenas um dos muitos possíveis pontos de vista e de experiência. Razões de intensa e continuada exploração económica deram origem a que uma grande extensão territorial, montanhosa e pedregosa se convertesse em *paisagem construída*, (ou como é identificada pela Unesco), em *paisagem cultural*. O reconhecimento que esta paisagem deve ser protegida pelas mesmas normas de salvaguarda patrimonial, como quase se de um monumento nacional se tratasse, cria tensões. Uma imagem a explorar de um espaço intocável e sempiterno e uma realidade física e cultural, alterada pelas sucessivas e fortíssimas tecnologias que construíram e constroem estas paisagens, de modo mais evidente, desde o século XIX até à atualidade. Neste confronto entre as tecnologias da tradição e as tecnologias do *high tech*, detetam-se também os desfazamentos entre centros e periferias assim como as marcas das relações de poder e vínculo, tão evidentes e reconhecíveis na paisagem do “País Vinhateiro”. Para além da imagem postal que é a mais reconhecível, o Douro tem configurações mais complexas, se quisermos *outras paisagens*.

Outras paisagens

Não terá então o real de ser ficcionado a fim de ser pensado? Como nos propõe Jacques Rancière¹ esta é uma formulação que se coloca aqui com particular acutilância. O Douro pela sua imponência geológica, pelo seu clima, pelas suas diversas paisagens (naturais, culturais ou humanas) tem particularidades que o tornam numa terra com uma enorme carga de identidade, o que origina e decorre, em simultâneo, do facto de ser uma terra de fronteiras (naturais, artificiais e simbólicas). Por isso oferece-se ao olhar, presta-se à ficção, à construção visual e mental, à representação. O Douro tem sido ficcionado e *representado* em numerosos e dispersos registos, desde as gravuras dos viajantes dos séculos XVIII e XIX, ao cinema de Manoel Oliveira e Paulo Rocha (há um Douro ‘antes’ e um Douro ‘depois’ de vermos os olhares destes dois cineastas a repousarem e a entrarem nestes lugares), dos filmes de arquivo de empresas que operam neste espaço económico aos filmes de anónimos em passeios de domingo ou aos atuais vídeos de *youtube*, (a Google, desde abril de 2015 que está a filmar a linha ferroviária do Douro, entre o Porto e o Pocinho, à semelhança da *Ferrovía Retica* para os Alpes Suíços). No entanto, a esmagadora maioria das imagens Douro são ainda as do estereótipo pitoresco ou grandioso, per-

tencentes às molduras românticas e nacionalistas do século XIX que o antigo regime fascista soube reactivar e que a imagem (digital) massificada em (quase) nada veio alterar neste modo de representar e criar um lugar.

Paisagem: “Matéria <=> Ficção”

O seminário “Matéria <=> Ficção” foi o remate do ciclo de trabalho especializado realizado no âmbito do PROVERE (Programa de Valorização Económica de Recursos Endógenos) pensado, não como um encerramento, mas sim como um momento de abertura de mais leituras e camadas para se pensar e agir no que é e no que pode ser a intervenção cultural, artística, política, social e económica num tecido denso, e também altamente complexo que é a própria paisagem.

Neste seminário, em forma de conversa, procuramos provocar as equivalências discursivas, as polarizações, as reduções tentando criar ruído no pensamento binário predominante: natureza Vs cultura | património Vs criação contemporânea | antigo Vs novo | tradição Vs mudança | atavismo Vs liberdade.

Será então na confluência e tensão entre disciplinas, pensamentos e práticas que se podem acrescentar camadas de leitura e deslocação de pontos de vista únicos que importa questionar. Apresentam-se, aqui, os textos, imagens e sons, generosamente cedidos pelo André Valentim, pelo António Preto, pela Carla Cabral, pelo Duarte Belo, pelo Eduardo Brito, pelo Paulo Farinha Marques, pela Marina Prieto Lencastre e pelo Rodrigo Malvar. A todos queríamos deixar o nosso sincero agradecimento.

É, agora, no confronto da sua leitura, caro/a leitor/a que procuramos consigo, pensar os lugares e as pessoas que os fazem.

Andreia Magalhães e Samuel Guimarães

¹ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*. London, Bloomsbury Academic, 2013, 34.

A Paisagem, Território de Ficção

António Preto



Fotogramas do filme *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira, 1993
Copyright NOS Lusomundo Audiovisuais

No Douro, mais do que em qualquer outro sítio, percebemos que a paisagem é uma construção. Confinando com o “Reino Maravilhoso” de Miguel Torga, o Douro não é um presépio encantado, mas um lugar imponente só comparável aos campos de arroz da China, como o pretende Agustina Bessa-Luís, acrescentando que “um lugar assim não morrerá nunca, porque é privilegiado para o sofrimento”. Agustina não se limita a admirar o esforço escultórico dos socalcos onde se plantam as vinhas, nem a reconhecer a historicidade da natureza – e já não sei quem disse que a natureza é um erro histórico –; ela afirma a eternidade da paisagem vista como forma intelectualizada. A existência agónica da natureza, a circunstância de se perpetuar como ruína de si própria, é a condição mesma da sua vitalidade. Como bem o compreenderam os românticos, eles que foram *construtores de ruínas*, é porventura na paisagem que se supera a antinomia natureza-cultura, outrora e agora. E mesmo se o embate com a força dos elementos e o confronto com a inacessibilidade do incomensurável apelam ao terrível, ao abissal e ao sublime – à solidão do homem diante da natureza numa contemporização do primordial –, importa não esquecer que o Éden, lugar original onde pela primeira vez se problematiza o natural, é representado não como uma selva jurássica, mas como um jardim. É a desobediência do conhecimento que determina a expulsão do edénico pomar. O paraíso perdido é, assim, paisagística e culturalmente, a primeira ruína; o resto seria, como se sabe, mato, um pântano de trevas ou simplesmente coisa nenhuma.

Quanto ao Douro, paisagem recente que, nas palavras de Agustina “não teve cantores”, banido que ficou da lírica portuguesa “com a sua catadura feroz pouco própria para animar os gorjeios dos bernardins lamurientos”, conheceria finalmente no século XX, através da pena da própria escritora como pelo olhar que Manoel de Oliveira lhe dedicou, representações adequadas à sua estatura. Tanto, que este rio “majestoso como não há outro”, quase parece ter um leito demasiado exíguo para acomodar, a um só tempo, a impetuosidade dos dois criadores, o caudal das suas obras. Se, como escreve Agustina, “uma mulher tem demasiados braços e pernas para uma cama de casal”, sendo a dor de cotovelo “feita com o mau dormir de duas pessoas onde só uma chega”, a insónia criativa dos dois autores povoou as encostas durienses com abundante casta de personagens e de intrigas. Acotovelando ninfas e tágides – habitam entre lavradores e não nas profundezas aquáticas as musas do Douro – trabalhando juntos ou a sós, quando não num despique, Agustina e Oliveira engendraram um universo ficcional que se fundiu para sempre com este lugar. É hoje impossível olhar para as vinhas do Douro sem que nos assalte a visão da Bovarinha; como difícil é atravessar a neblina do rio e não recordar o drama de Francisca; insensato passar pela Régua sem que nos acompanhem as diabólicas figuras de Camila e de Vanessa ou, mais recentemente, o fantasma de Angélica.

Estas e outras personagens, bem como as histórias em que intervêm, tornaram-se parte indissociável da paisagem e explicam a sua riqueza patrimonial.

A antiguidade recente do Douro não impede que a paisagem condense tempos heterogéneos, histórias e memórias que se acumulam e consolidam num imaginário específico, que na ficção se avoluma. O Douro de Agustina e de Oliveira não é apenas um pano de fundo ou *décor*, é antes uma paisagem, em sentido geográfico e social, que ambos conhecem bem. Daí, as “musas” que orientam as suas incursões durienses não serem nem aquáticas nem comuns: são figuras saídas da “realidade” local que, conquanto possam nalguns casos ser elevadas a um estatuto mitológico, não deixam de reflectir a crueza histórica do concreto. Por um lado, as personagens que povoam as obras dos dois autores parecem directamente saídas do folclore local; por outro, reinventadas nos romances e nos filmes, são devolvidas à terra, reinscritas no território, e quase podemos reconhecê-las nas ruas, numa adega, ou encontra-las para o chá num dos numerosos solares ou casas agrícolas da região: etnografia e ficção espelham-se, confundem-se, complementam-se, desdizem-se. No entanto, quanto mais Agustina e Oliveira enraízam as suas visões ficcionais na paisagem humanizada do Douro, mais as suas histórias extravasam esse perímetro. O que por essa via demonstram, é que se a paisagem é processual – “o caminho faz-se caminhando”, diz um verso de António Machado –, essa acção é enfatizada pela relação dinâmica que tanto o cinema como a literatura com ela estabelecem, seja pela via do movimento ou do pensamento. Embora os dois autores tenham fixado no Porto, cidade onde vivem, arraiais e obras, ambos compreenderam que o Porto é produto da sedimentação de matérias que no curso do rio embarcam: o Porto é um eflúvio do Douro. Isto é verdade para o vinho que do Porto toma o nome e do Douro as uvas, como verdade é no que se relaciona com o trânsito social, tanto na sua vertente mais popular como naquela que faz do Porto burguês o cais possível das ruínas do Douro feudal. Para o perceber, é necessário remar contra a maré, rio acima, e fazer contas ao comércio que sempre foi intriga fértil para as coisas da ficção.

Mas os tempos são outros e o Douro de hoje internacionalizou-se. É certo que o vinho do Porto que já se provava nos salões civilizados da Europa do século XVIII, se bebe hoje em Pequim ou em qualquer hotel de serventia aos campos de arroz de Yuanyang. Depois das artes, foi o sector do turismo que melhor entendeu a estreita ligação do Porto ao Douro. O potenciar dessa relação evidente não pode, porém, ficar-se pela *photoshopização* de quintas e tascas, provas de vinhos, percursos e miradouros privilegiados sobre paisagens pitorescas construídas sobre os escombros da realidade, onde “o sofrimento” não tem lugar e onde todos serão figurantes à força. A ficção desta ruína depressa será a ruína da ficção turística se não for

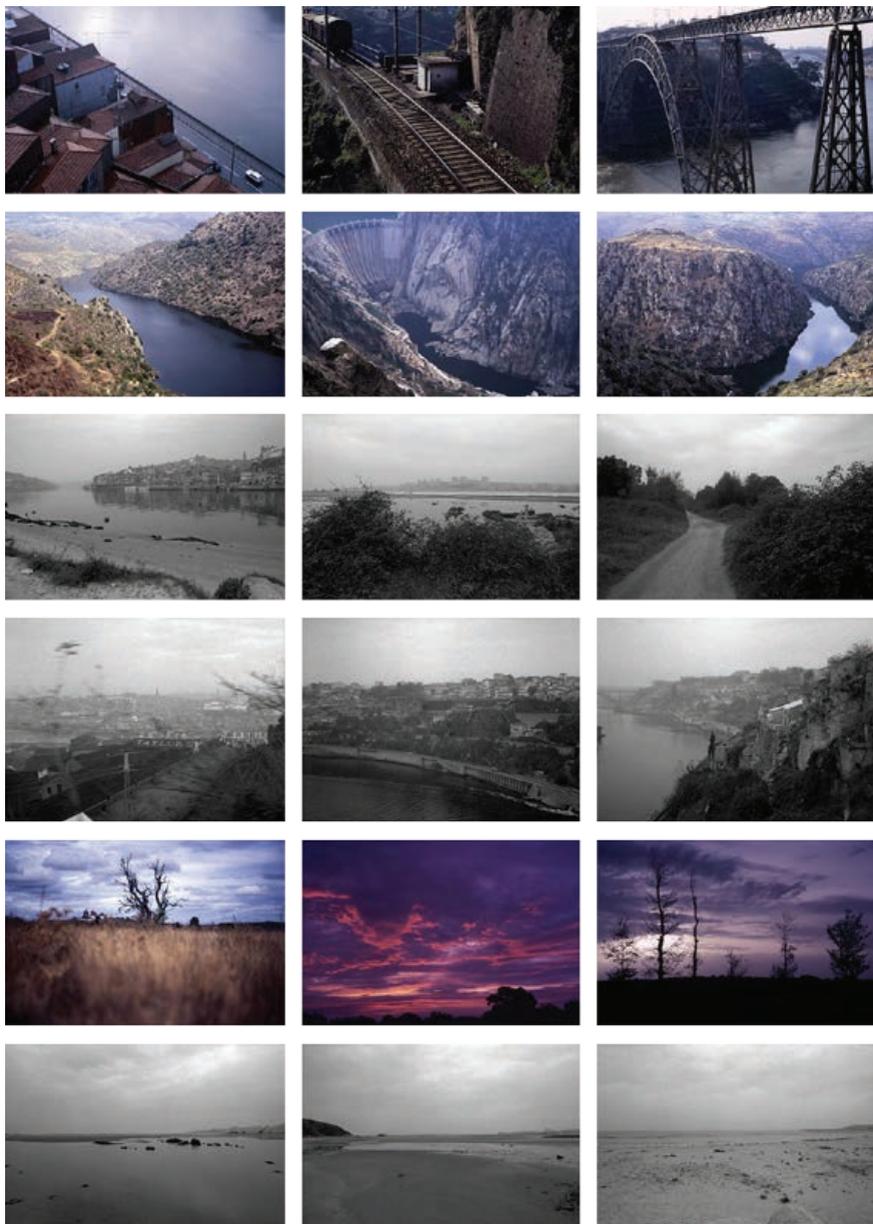
capaz de revelar a espessura da paisagem, o que nada tem a ver com categorias conservadoras como a “autenticidade”, a “tipicidade” ou a “veracidade”. Pelo contrário: os paraísos artificiais, menos os que resultam dos efeitos do haxixe, do ópio ou do vinho, descritos por Baudelaire, do que os que respeitam às utopias urbanas (como as actuais Disneyworlds), tiveram a sua importância na modernidade; hoje, paradoxalmente, o romanesco ou cinematográfico, enquanto criadores de imagens – alguns chamar-lhe-ão identidade –, são meios privilegiados para reinsuflar realidade onde ela tende a desaparecer: dito de outro modo, se só a ficção pode *salvar* o real, a paisagem é refém de uma conjuntura política em que a cultura precisa de construir natureza.

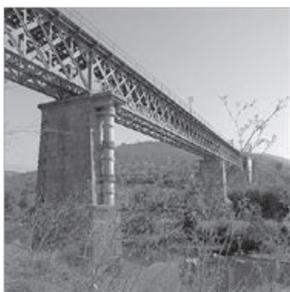
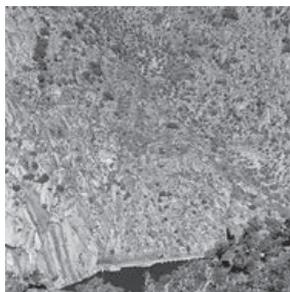
António Preto, janeiro, 2015

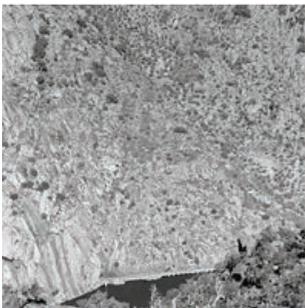
António Preto (1975) Vive e trabalha no Porto. É Mestre em Teorias da Arte (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa), Doutorado em História e Semiologia do Texto e da Imagem (École Doctorale de Langue, Littérature, Image, civilisations et sciences humaines, na Université Paris-Diderot Paris 7) com tese sobre a relação entre literatura e cinema na obra de Manoel de Oliveira. Professor universitário, tem comissariado exposições e programado ciclos de cinema, entre os quais: *A Reposição – O cinema em Trás-os-Montes*, Casa da Cultura de Vimioso (2007); a co-organizou o colóquio internacional *Manoel de Oliveira, L'invention cinématographique à l'épreuve de la littérature*, Paris (2008); a exposição *Manoel de Oliveira/José Régio – Releituras e fantasmas*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Centro de Memória de Vila do Conde (2010); e o ciclo *As Vozes do Silêncio – Trás-os-Montes no Cinema e no Museu*, Bragança (2010).

Douro. Tempo. Fotografias.

Duarte Belo









Deixamos a Paradela na direção do sítio da Penha das Torres, aproximamo-nos de um miradouro sobranceiro à confluência do ribeiro do Castro com o rio Douro. Deste ponto observamos o local mais setentrional onde o rio Douro faz fronteira entre Portugal e Espanha. Para jusante vemos um canhão fluvial que cavou escarpas graníticas imponentes ao longo de dezenas de quilómetros. É uma paisagem que impressiona quem a observa por uma escala invulgar, uma linha profundamente cavada num território planáltico. Uma sucessão de barragens domou o marulhar de um caudal vigoroso que transformou rochas em areia e pó, ao longo de milhões de anos. Mas essas barragens acabam, também, por definir pontos interessantes de intervenção humana na paisagem. Todo o itinerário duriense é marcado por esta dicotomia entre uma Natureza de expressão poderosa e as obras humanas, realizadas ao longo de milénios.

Descemos o rio. Miranda do Douro é a primeira cidade que encontramos. Surpreende-nos pelo branco das suas ruas, pela monumentalidade da sua igreja, de singular feição castelhana. Seguimos sentindo o rio. Em Duas Igrejas fica a estação terminal da linha do Sabor, ferrovia que nunca haveria de chegar a Miranda. Prosseguimos pelo planalto da Miranda com o forte entalhe do Douro sempre presente, mas que em poucos pontos temos oportunidade de espreitar as suas águas. Mogadouro, Freixo de Espada à Cinta, são povoações antigas. O Penedo Durão é um extraordinário miradouro sobre um troço do rio em que este inflete o seu percurso, ao mesmo tempo que abandona o território espanhol. Não longe, ainda antes de chegarmos a Barca de Alva, num desvio da estrada para a direita, fica a ribeira do Mosteiro e uma envolvência geológica muito particular. São os xistos contorcidos pelos movimentos tectónicos transformadores da terra. As calçadas antigas de Alpajares e de Santana percorrem estas terras. Barca de Alva fica na foz do rio Águeda, que aqui desagua no Douro. Este é também o local onde terminava a linha do Douro, após o encerramento da ligação ferroviária a Salamanca.

Fora em Barca de Alva que iniciara uma viagem pedestre singular no ano 1987. Setembro. Apanhara o comboio na estação de São Bento, no Porto, para fazer toda a linha do Douro e sair, justamente, em Barca de Alva. Atravessara a bela e última ponte duriense em solo português, para iniciar uma caminhada de cinco dias até Miranda do Douro. Era o tempo em que iniciava as viagens por Portugal, que não mais abandonaria. Recordo as linhas de água que descia das terras elevadas até ao nível do rio, para depois subir novamente. Um esforço brutal, como que a inscrição física das paisagens num corpo. Voltaria ao Douro várias vezes ao longo dos quase trinta anos, até ao presente. Viagens sempre num progressivo detalhe de capturas fotográficas, numa paisagem sem termo, ramificada, infundável.

O Douro vai-se transformando sempre, como nós próprios, e não é só por uma geografia que impõe essas mudanças, é o nosso próprio tempo, humano, que lhe vai conferindo diferentes interpretações ao longo dos anos, das décadas, séculos, milénios. A viagem continua. O fascínio de Foz Côa, com as suas gravuras voltadas para o rio,

num local tão próximo do Douro, decorre, além da delicadeza do traço, da relação que esses desenhos estabelecem com o rio. É a representação de uma cosmogonia humana e um retrato de uma espécie que se emancipou da natureza hostil e inscreveu ali o tempo e o espaço do futuro. O grande Douro era um imenso berço de passos dados para esse futuro que hoje recebemos.

No Pocinho temos uma ponte metálica rodo-ferroviária de desenho qualificado, um bom exemplo da engenharia do ferro. Esta é, também, a imagem de um universo ferroviário específico tão bem representado no Douro e nos ramais que nele convergem, ou que a partir dele divergem pelas terras transmontanas, por esses rios afluentes que nos deixam uma enorme vontade de os seguir. O Douro é este sistema de relação, de penetração em paisagens distantes. Não subimos agora a linha do Sabor, nem o vamos fazer nas linhas do Tua, Corgo, ou Tâmega, ou mesmo o ramal que ligaria Peso da Régua a Lamego, construído mas onde nunca chegou a ser posto o balastro de apoio à ferrovia. Ficariam duas notáveis pontes em pedra, uma sobre o Douro, outra, muito pouco conhecida, sobre o Varosa, em curva, notável, rara.

Caminhamos numa dispersão cada vez maior. Abandonamos uma geografia linear. Viajamos por tempos e espaços desconexos, ligados por memórias de que apenas colhemos fragmentos.

O vale da Vilarça e o vale Meão, marcado por períodos históricos importantes do vinho generoso do Douro, definem a latitude limite da região demarcada do Douro vinhateiro. Seguem-se paisagens sempre surpreendentes. Os granitos contínuos, uniformes da Valeira, com a Santuário de São Salvador do Mundo, lá em cima, extraordinário miradouro, São João da Pesqueira, a foz do Tua, Pinhão. Peso da Régua, é o coração administrativo e o símbolo de toda a cultura dos vinhos durienses. Este é o mais importante ponto de encontro viário da região, pois aqui o rio é cruzado pela estrada nacional n.º 2, a mais extensa de toda a rede rodoviária portuguesa. Um símbolo do Portugal interior, de um itinerário que percorre a interioridade de um país tantas vezes esquecido, mas que encerra um enorme valor. A Régua está entre Vila Real e Lamego, perto da foz do rio Corgo, em frente à desembocadura do Varosa, ali bem próximo, também, as serras do Marvão, a norte, de Montemuro, a Sul. São estas montanhas que 'fecham' a região, que a isolam do litoral, do principal eixo de desenvolvimento do país, que liga Braga a Setúbal. É esta barreira que, de certo modo, cria o clima especial da região duriense, ao isolar as suas paisagens da influência direta do oceano atlântico.

Depois o rio prossegue por terras que, embora entre dois eixos muito povoados, são, talvez, das mais inacessíveis do país, por estarem muito recortadas por montanhas e vales fundos, por estradas lentas e sinuosas.

Já muito perto da foz, o Douro é "apertado" entre o Porto e Vila Nova de Gaia, dois espaços urbanos que dialogam pelas suas diferenças e pelas pontes que os unem, por culturas que, simultaneamente, são a mesma, mas tão diferentes.

A ponta do Cabedelo é um istmo de areia que assume formas diferentes ao longo dos anos. É um espaço de diálogo estre o mais caudaloso rio ibérico e o grande, intempestivo, oceano Atlântico. Um lugar que está, ao mesmo tempo, tão perto e tão distante do Porto e de Gaia, do mar e da terra, de toda a terra. Aqui paramos, olhamos um rio para trás, percorrido num vórtice de tempo. Na viagem contraditória breve e interminável.

As fotografias aqui apresentadas são a síntese possível de quase trinta anos de viagens. Algumas das imagens resultaram de projetos editoriais concretos, outras foram percursos ocasionais. Talvez todo o conjunto seja a procura de um desenho, projetos de reinvenção da paisagem, propor novos olhares, apreender um espaço tendencialmente humano que reproduz, mas que se afasta de uma Natureza intacta. A densidade dos lugares humanos que não para de crescer numa memória coletiva imensa. O Douro é uma intensa e poderosa linha de água que liga mundos distantes, que põe em relação lugares que, aparentemente, nada têm de comum entre si. Mas é este o fascínio escondido desta paisagem, como que o conceito de um mundo novo que pode revelar uma nova condição de aproximação entre comunidades humanas distantes. Apenas na terra, na Terra, pode estar o futuro de uma sociedade que saiba interiorizar todas as diferenças entre si, na inevitável aproximação que têm de estabelecer sob pena de não sobreviverem e devolverem à terra sonhos milenares de transformação do espaço.

Duarte Belo (Lisboa, 1968). Licenciado em Arquitetura (1991). Paralelamente à atividade de formação inicial, trabalha desde 1986 no levantamento fotográfico sistemático da paisagem, formas de povoamento e arquiteturas em Portugal. Em 2011 iniciou o projeto Horizonte Portugal (www.horizonteportugal.org), que visa disponibilizar na Internet um conjunto muito significativo de fotografias sobre Portugal, que formam um arquivo pessoal, em permanente construção, de mais de 1.000.000 fotografias, em suporte analógico e digital. Publicou vários livros sobre o tempo e a forma do território português. Tem inúmeros títulos editados em livro, de que se referem apenas alguns: *Portugal – O Sabor da Terra, em catorze volumes (1997-1998)*; *Portugal Património, em dez volumes (2007-2008)*; *O Vento Sobre a Terra – apontamentos de viagens (2002)*; *Geografia do Caos (2005)*; *Portugal Luz e Sombra – O País depois de Orlando Ribeiro (2012)*; *A Torre; A Linha do Tua; Os Rostos de Jesus; Sabor-Mamoré – Viagem de Comboio Sobre o Mar (2013)*; *Guadiana 86-14; Coração de Lava (2014)*.

Filmar o Douro

André Valentim Almeida



“Um filme que retrate o ciclo do Vinho”, foi o pedido original. Por enlevo artístico – e escassez de tempo, mas desse nunca há fuga possível- iria criar um meta-filme, um objecto criado a partir das imagens dos outros; melhor, uma homenagem ao olhar dos outros na impossibilidade de se filmar uma vida tão longa. Comecei por explorar os filmes primordiais da década de 10 do século XX e fui progredindo no tempo - no som, na cor, na textura. À medida que avançava ia verificando um fenómeno comum numa certa filmografia portuguesa anterior à Revolução de 1974: a representação sempre igual e de algum modo estéril do trabalho do Homem, excessivamente ritualizada, encenada, *turistificada*, musicada, propagandística, pitoresca – do pitoresco que faz soltar gargalhadas sem isenção de culpa. Uma filmografia a fazer cumprir o desígnio ditatorial da sublimação do Homem e do trabalho, da relação nuclear com a Natureza que olha a industrialização como uma afronta moral: nenhum rosto triste ou contrariado; sorrisos forçados; alguns trabalhadores, ao longe, estafados – mas ao longe, muito ao longe, que só encontraram lugar por serem quase imperceptíveis (talvez o primeiro registo em que me lembro de um olhar de melancolia foi talvez num vídeo de uma câmara amadora, possivelmente dos anos 80, mas esta é uma nota imprecisa); em suma, o retrato de um Homem herói, e é definitivamente heróico suportar às costas encosta acima 70 quilos de uvas em cabazes com aquela ligeireza. A matéria fílmica documental era, então, escassa – uma oportunidade perdida para documentar um tempo e um modo que já não existe – e só a partir do 25 de Abril começam a surgir representações mais diversas e amplas, mas não ainda em número suficiente porque foi perdido muito tempo.

Depois de olhar as imagens documentais e seleccionar as que importavam (e eram escassas, insisto) fui alertado, entretanto, para a ficção, sendo esta elemento essencial para a descodificação do Douro; afinal, num território em que Terra e Água são domadas à força de braços e máquinas e onde o Céu é aberto e comprido, só se pode crer que a Natureza se vergou a nós e, ao serenar o nosso estado de vigília inato, permite-nos dar-nos à ficção (e são tantos os escritores que nascem deste território que nem vale a pena listá-los para fazer valer a minha razão). Foi assim que procurei ficção fílmica para incluir no filme e (re)encontrei-me com dois autores essenciais: Paulo Rocha, que, infelizmente e incompreensivelmente, não tem (ainda) distribuição comercial do seu filme *O Rio do Ouro*, e Manoel de Oliveira, com o seu *Vale Abraão*, adaptação ao cinema da *Bovary* de Agustina Bessa Luís que tomou o meu filme de assalto. Quanto à *Bovary* original, de Flaubert, apesar de ter sido originalmente colocada em Tostes e Yonville, bem poderia ter nascido dos humores do Douro tal a intensidade de emoções e sentimentos invisíveis e indizíveis que a consomem (e talvez tenha sido essa intensidade que fez Leonor Silveira querer abandonar a rodagem do filme e ser resgatada por Paulo Branco em plena gare, mas talvez seja eu a ficcionar). O Douro é um território de quietude e, paradoxalmente, de inquietação, ou, talvez, de

uma inquietude que nasce dessa mesma quietude onde é permitido o pensamento (e pensa-se muito no Douro).

Foi do desejo do inalcançável de Bovary e de uma frase que me foi dita – “O Douro é uma paisagem lunar” – que, enquanto deambulava pelo Verão abrasador dos vales, comecei a pensar na possibilidade de as imagens da chegada do Homem à lua não serem reais e poderem ter sido filmadas ali, naquele território árido propenso à ficção. Ao pesquisar informação sobre possíveis teorias da conspiração sobre a não ida do homem à lua, território muito fértil, descobri que estas apontavam para um nome único por trás da sua criação: Stanley Kubrick, e com uma motivação extraordinária (ou assim quero crer pois parece-me a mais romântica e a que me é mais cara): ter acesso a uma lente Zeiss muito luminosa (f/0.7) que só a NASA possuía, aparato essencial para uma(!) cena filmada somente à luz de velas no filme Bary Lyndon. Que mais pode acicatar o desejo de um realizador – o dele e o meu – senão a lente perfeita? Foi deste modo que nasceu a ideia do meu próximo filme, um ensaio nascido do Douro que irá reflectir sobre a contaminação do real e do imaginado, sobre os possíveis sentimentos de Kubrick ao criar a (possível) grande farsa do século XX e justapô-los aos sentimentos de Bovary -ou não seria o desejo de ir à lua a epitome do desejo do inalcançável? O filme irá criar diálogos ficcionados com Oliveira e os outros realizadores que adaptaram Bovary, irá reflectir sobre a criação de imagens e o desejo; no limite, o filme irá questionar a possibilidade de existir um Douro para lá da ficção e tentar encontrá-lo (serão os cineastas e os escritores os únicos capazes de estabelecer o roteiro da região?).

Apesar da escolha parecer circunstancial para quem não andou no Douro, este filme só poderia ter nascido dele.

André Valentim Almeida (1977) é realizador, investigador e foi Professor Assistente na Universidade do Porto. Realizou os filmes “A Campanha do Creoula”(prémio Doc Alliance 2014) “From New York with Love”, “Uma na Bravo Outra na Ditadura” e “New York is a Big Apple” que foram exibidos no MoMA, Doclisboa, Indielisboa, Carpenter Center for Visual Arts, TEDx Brooklyn, entre outros. Em 2014 produziu para a exposição permanente do Museu do Douro o filme “Gigantes do Douro”. Atualmente está a produzir um documentário sobre o porto de Leixões e um documentário ensaio sobre a encenação e ficção de imagens históricas, particularmente sobre a relação de Kubrick e as imagens da viagem à Lua (com o apoio da Fundação Gulbenkian).

Paisagem, corpo e narrativa

Como é que experiência e as palavras afectam os nossos sentidos do real?

Marina Prieto Afonso Lencastre

1. Introdução

Reflectir sobre a relação entre paisagem e narrativa convoca aparentemente duas ordens de realidade mas, de facto, elas estão desde sempre intimamente ligadas. A obra de Tim Ingold *The perception of the environment* publicada em 2000 ensina-nos que esta dualidade resulta de hábitos do pensamento ocidental que tende a pensar as pessoas e o meio ambiente como duas realidades independentes, quando de facto só existe a entidade completa 'pessoa-ambiente'. Desta ideia, Ingold deduz que o ambiente é imediatamente paisagem, entorno sentido, pensado e falado a partir de um corpo vivo, e não a juxtapsição de dois elementos físicos independentes, que se conheceriam exteriormente, como dois espelhos se reflectem um ao outro. A acção animal ou humana é sempre implicada por um corpo que vive e se desenvolve numa paisagem repleta de significados intencionais.

2. Evolução do sistema percepção/acção: corpo e paisagem

Somos seres biológicos e a evolução deixou em nós marcas estruturais que resultam da nossa relação com um ambiente significativo, onde tivemos que sobreviver, reproduzir-nos e viver em conjunto com os outros, humanos e não humanos. O nosso aparelho perceptivo está organizado conjugadamente com a acção e as emoções com que exercemos a nossa influência sobre o ambiente. Não há ambiente neutro ou absoluto. Este é sempre relativo a um equipamento sensorial, uma emoção, uma acção significada sobre ele. É sempre uma paisagem.

Numa perspectiva comparada com outros animais, enquanto o ouvido humano percebe os sons de 16 a 20 mil ciclos por segundo, os morcegos podem aperceber-se dos sons com uma frequência maior que vai até aos 120 mil ciclos por segundos. O ser humano é incapaz de se aperceber dos ultrasons emitidos pelos morcegos, e assim podemos dizer que a paisagem humana não contém a configuração típica do objecto que resulta da sua apropriação pela eco-localização. Para nós esse objecto funcional

não existe, mas para o morcego ele tem um significado claro. No caso do ser humano, a pele só é sensível às ondas de calor cujo comprimento se distribui entre os 0,0008 mm e os 0,0004 mm, mas ignora as ondas eléctricas, os raios ultra-violetas (perceptíveis aos peixes e insectos), os raios X, os raios gama e os raios cósmicos, cujo comprimento de onda vai de 0,0004 a 0,000000000008 mm. “Os dados sensíveis exteriores a estas gamas passam pura e simplesmente despercebidos, porque no decorrer da evolução não se revelaram significativos para a realização dos nossos objectivos comportamentais” (Goldsmith, 1995).

Os sistemas sensoriais são, ao lado dos modelos de movimento, estruturas anatomo-fisiológicas que ligam o organismo ao meio, filtrando-o de modo a fornecer dele um perfil específico. O mundo sensorial de cada organismo é o resultado de uma selecção operada pela actividade perceptiva/motora sobre o meio geográfico; ele é sobretudo a transformação do carácter físico-químico das estruturas externas em sinais, dotando essas mesmas estruturas de valências específicas. Estes sinais são estímulos, ou combinações de estímulos, que constituem sistemas de referência ou objectos. A sua consistência e clareza só se definem relativamente às potencialidades de agir e de sentir dos organismos. “Não existe uma percepção pura do objecto através de um certo canal sensorial como por exemplo a visão... Para formar a percepção de um objecto, visual ou outro, o organismo utiliza sinais sensoriais especializados e sinais provenientes dos ajustamentos do corpo, necessários para que a percepção ocorra... Não é possível escapar à afectação motora e emocional do organismo, pois tal afectação faz parte integrante da construção de uma mente” (Damásio, 2000). Um organismo elementar dotado de um número limitado de receptores constituirá um objecto simples, e não possuirá uma gama de equivalências sensoriais susceptível de substituir a via sensorialmente principal. Inversamente, um organismo dotado de uma multiplicidade diferenciada de vias sensoriais e de um cérebro susceptível de operar integrações variadas e de fixar programas internos de percepção/acção, estará preparado para reflectir uma imagem mais complexa do meio ambiente em que se move e portanto, de lhe responder de forma mais diferenciada.

Trabalhos sobre as competências precoces do bebé mostram que este possui desde o nascimento um conjunto de programas de percepção/acção sobre o mundo físico e social. As experiências de associação entre diferentes modalidades de estímulos, que foram realizadas com bebés de três meses, mostram que estes não associam qualquer imagem a qualquer som: as associações facilmente estabelecidas correspondem a associações sensoriais fisicamente coerentes – coerentes com os objectos tridimensionais do ambiente em que evoluímos (Bahrick, 1988 in Mehler & Dupoux, 1990). Premack (1996) mostrou também que os bebés muito pequenos possuem um certo tipo de expectativas relativamente aos modos de acção de um objecto sobre o outro, conforme estes objectos são ou não por eles dotados de intenção. O bebé distingue

os objectos dotados de intenção quando estes são capazes de se moverem e de pararem por si próprios, enquanto que os objectos não dotados de intenção deverão ser acompanhados e/ou impulsionados por outros objectos.

Os programas de percepção/acção humanos precisam da experiência para se tornarem funcionais. Neste processo de aprendizagem, as culturas exercem os seus efeitos sensibilizando-nos a uma pequena percentagem dos dados para que estamos geneticamente preparados. Tornamo-nos sensíveis aos que a educação e a experiência, no interior de uma cultura particular, nos ensinaram a considerar significativos. No caso da linguagem, por exemplo, constatou-se que o ser humano reconhece muito precocemente unidades complexas do discurso. Estudos sobre o sistema da aquisição da linguagem revelam que bebés de 1 a 2 meses apresentam capacidades para distinguir fonemas e sílabas muito aproximadas do ponto de vista perceptivo (p, b e t, tap e pat, por exemplo), e que essa capacidade de discriminação nos bebés muito pequenos não se limita aos sons da língua em que o estudo foi feito, que corresponde à língua dos pais, mas confirma-se igualmente em bebés em que os pais falam outra língua.

Um bebé japonês discrimina os fonemas r e l, enquanto que um adulto japonês não o consegue fazer; essa distinção não existe na língua japonesa e portanto o bebé não a ouvirá dos pais e não a estabilizará no seu cérebro em desenvolvimento. Estudos em neurobiologia mostraram que são os processos epigenéticos de estabilização selectiva de circuitos sinápticos em função da experiência (Changeux, 1982) que nos permitem apresentar competências variadas. Na ausência dessa sensibilização, perderemos essas competências.

3. Deixarmo-nos afectar: como é que a experiência e as palavras afectam os nossos sentidos do real?

O nosso cérebro é um sistema plástico capaz de modificar activamente as suas relações dinâmicas internas através de processos de estabilização epigenética, criando deste modo novas vias de processamento mental e substituindo vias lesionadas (como por exemplo, as vias visuais) por outras adjacentes (por exemplo as vias motoras) que se diferenciam de modo a permitir uma relativa recuperação da função de orientação visuo-motora. É apelando a esta extraordinária plasticidade cerebral que Bruno Latour, num artigo de 2004 sobre o corpo, se recusa a aceitar que este possua o que chama de 'propriedades primárias' i. e., características imutáveis regidas por leis susceptíveis de serem inteiramente descodificadas pelas ciencias naturais. Pelo contrário, ter um corpo, ser um corpo, é deixar-se afectar pelas coisas e acontecimentos. O corpo não é uma essência de que só a ciência teria o conhecimento, mas uma interface que se torna cada vez mais descritível de cada vez que aprende a ser afectada por mais e

mais elementos. O corpo é o que deixa uma trajetória dinâmica pela qual aprendemos a tornarmo-nos sensíveis ao que o mundo é feito e a registrar nele a nossa acção.

Para provar a sua tese, Bruno Latour usa o exemplo da 'malettes à odeurs' (maleta de odores) que permite a formação de "narizes" para a indústria do perfume. A maleta de odores é feita de uma série de fragrâncias puras nitidamente distintas, dispostas de tal modo que se podem ir acentuando os seus mais pequenos contrastes de modo a fomentar a capacidade perceptiva do utilizador. Para que haja percepção desses contrastes é necessário um treino de pelo menos uma semana. Na medida em que está em causa a progressão da sensação odorífera, a maleta é coextensiva ao corpo.

Antes da sessão, os odores não existiam para os alunos, não os afectavam, não os faziam falar, não despertavam a sua atenção e as suas associações de modos precisos. Qualquer grupo de odores teria produzido o mesmo efeito indiferenciado sobre o nariz. Após a sessão, cada pequena mudança atómica nos odores gera no aluno um nova experiência do mundo, uma nova palavra. O professor, a maleta e a sessão são parte integrante do que é ter um corpo, que neste caso é beneficiar de um mundo odorífero mais rico, criar uma paisagem, criar uma cultura.

As culturas são o que fazem falar o mundo. É através dos modos como os corpos humanos se movem na paisagem e transmitem esse conhecimento pela linguagem que vamos formatando o mundo humano, repleto de significados diferenciados nos quais nos reconhecemos como humanos. A linguagem falada consiste numa actividade simbólica essencial ao humano que resulta na projecção da experiência corporal para fora do espaço-tempo imediatos da acção, e a narrativa é o seu método mais eficaz. Na verdade, o que a linguagem faz é descrever a experiência relacional do sujeito, reformá-la, complexificá-la semântica e sintacticamente, e desenvolvê-la imaginativamente. A linguagem marca desse modo a paisagem com significados, e estes deixam-se apreender a partir de pistas que contam a sua história. Pistas que são como os odores da maleta, pequenos sinais que aprendemos a ver a partir da experiência. A competência imaginativa e narrativa do cérebro humano compõe assim a experiência relacional no espaço, conferindo-lhe uma existência simbólica que permite recompô-la a diferentes níveis. Liberta as respostas e cria as ocasiões para a geração imaginativa de "mundos". Perder a diversidade narrativa é como perder a diversidade paisagística: significa perder pedaços do que significa ser humano e empobrecer as nossas possibilidades de sermos afectados, de sermos sensíveis. É perder igualmente as trajetórias que tornam o futuro diverso e que, citando Latour (2004), convocam multi-versos e não somente uni-versos.

4. A ecologia sensível

Ocupado com a questão da relação organismo-meio a partir da ecologia antropológica, Tim Ingold propõe a ideia de uma 'ecologia sensível'. Para Ingold, como para Latour, os corpos (os organismos, as pessoas) não existem separados do espaço e dos seres que com ele se relacionam. O corpo é um sistema de relação que se deixa afectar pelo espaço e afecta-o por sua vez. O conhecimento humano resulta deste processo; o conhecimento verdadeiro e profundo não consiste em informação ou em fórmulas aprendidas passivamente a partir de leituras ou de comentários instruídos, mas o conhecimento reside na implicação perceptiva de cada um de nós nas verdades depositados no mundo por outros, antes de nós. "As verdades são imanentes na paisagem" escreve Ingold (2000:21) e o seu conhecimento consiste numa descoberta, não numa construção; o conhecimento é uma revelação.

Tim Ingold descreve a maneira como os caçadores do povo Cree, nativos do noroeste do Canadá, explicam o comportamento do caribu durante a caçada, contrariando as noções racionais da ciência ocidental. Quando os caribus são perseguidos, num dado momento crítico da corrida, estacam em vez de fugirem, viram a cabeça e olham fixamente para o rosto do caçador. São, nessa altura, mortos muito facilmente. Os Cree dizem que o animal se oferece com espírito de boa vontade, até de amor, para com o caçador. A substância corporal do caribu não é tomada, é recebida. Oferece-se no momento do encontro, quando o animal pára e olha o caçador nos olhos. No sistema de cuidado mútuo entre os Cree e os caribu, a oferta de si pelo animal insere-se num sistema de trocas em que os Cree cuidaram da manada e os animais, por sua vez, cuidam dos humanos oferecendo-se como alimento. A morte do animal é um momento sagrado para o caçador e não um instante utilitário em que se abate a refeição seguinte.

Mas a ciência ocidental, nomeadamente os etólogos, fornecem uma explicação muito diferente para o comportamento dos caribus. É concebido como uma adaptação à predação pelos lobos. Quando o caribu é perseguido pelo lobo e a certa altura pára, o lobo que o persegue pára também. A interrupção da corrida permite aos dois animais recuperarem do esforço antes de se lançarem na recta final da perseguição. O caribu toma a iniciativa de parar e tem por isso uma ligeira vantagem sobre o lobo; de facto, geralmente observa-se que um caribu adulto e saudável consegue escapar do lobo na corrida final.

No entanto, escreve Tim Ingold: "Quando o caçador fala do modo como o caribu se apresenta a ele, não pretende descrever o animal como um agente racional e auto-contido, cuja acção de se entregar corresponde a uma expressão externa de uma resolução interna. Como a música, a história do caçador é uma forma de arte; como a música, o seu objectivo é dar forma ao sentimento humano – neste caso, o sentimento

de vívida proximidade do caribu enquanto outro ser sensível e vivo. No momento crucial do contacto com o olhar, o caçador sentiu a extraordinária presença do animal; ele sentiu como se o seu próprio ser estivesse de algum modo ligado ou interpenetrado com o ser do animal – um sentimento próximo do amor que, no contexto das relações humanas, é experimentado nas relações sexuais. Ao contar a caçada, ele dá forma a esse sentimento nos idiomas da fala” (2000:24-25).

Quando consideramos a entidade relacional ‘organismo-ambiente’ vemos como emergem conhecimentos sensíveis a partir de diferentes acontecimentos ecológicos, que se tornam simbólicos pela fala. Estes conhecimentos sensíveis falam do ambiente (objectivo) ou falam dos humanos (subjectivos)? Esta é uma falsa questão; Ingold responde insistindo que qualquer aspecto do ambiente é relativo ao organismo que o habita, assim como qualquer organismo é relativo ao ambiente em que vive. Não há meio sem organismo, não há organismo sem meio. E nesse sentido, o meio é sempre paisagem, mundo descoberto pelos sentidos e a acção, meio transformado pelos trajectos de vida que nele se desenvolvem. Portanto, falar de meio humano é perceber o modo como os diferentes grupos o habitam e, deste modo, compreender as culturas, incluindo a nossa, como modos de relação sensível de onde, a ocidente, derivam a lógica da ciência (ecológica) e a razão.

5. Culturas, humanos e não humanos

Philippe Descola é um antropólogo da natureza que viveu longos tempos com os índios Jívaro da Alta Amazónia. Uma das questões que o surpreendeu foi não ter encontrado nesse povo, e em outras etnias amazónicas, a distinção clara entre o selvagem e o construído, entre o natural e o cultural. As mulheres Jívaro cultivavam algumas plantas alimentares na periferia das aldeias, sem que essas plantas fossem domesticadas por elas, uma vez que cresciam espontaneamente no coberto vegetal da floresta e a ele regressavam quando as mulheres as abandonavam. Este povo também tratava os elementos da natureza de forma muito diferente dos ocidentais: para os Jívaro, os humanos e os não humanos são dotados de personalidades idênticas e de corpos diferentes. Possuem um interior subjectivo semelhante apesar dos corpos e os hábitos de vida poderem ser muito diferentes. Esta concepção animista implica que animais e plantas são tratados como os humanos e as ideias sobre espaço doméstico e espaço selvagem não correspondem em nada à divisão natureza-cultura a que estamos habituados.

Estudando esta questão da habitação dos espaços de vida nas diversas culturas, Descola distingue na sua obra de 2005 quatro grandes sistemas culturais de relação com a natureza. Estes sistemas correspondem a quatro grandes cosmologias, simultaneamente narrativas sobre as origens e sistemas formais de relações, interditos e prescrições entre humanos e não humanos, e entre humanos entre si:

1. O sistema anímico, próprio dos Jívaro, de outras etnias amazónicas e de também de amplas regiões em África, em que o espaço selvagem é semelhante ao espaço social, e em que humanos e não humanos são pessoas e merecem ser tratadas de forma semelhante.
2. O sistema totémico, próprio dos povos aborígenes australianos e de certos povos africanos, em que a relação entre humanos e não humanos é organizada por um animal ou planta-totem, que funciona como antepassado fundador do clã. A este totem atribuem-se qualidades abstractas (força, esperteza...) partilhadas por todos os que participam da comunidade totémica. São qualidades físicas e espirituais que a diferenciam das outras comunidades e que exigem um tratamento dos animais ou dos objectos totémicos como iguais ou até superiores aos humanos.
3. O sistema analógico, típico do pensamento chinês, de alguns aspectos do pensamento indo-europeu e de certas concepções em África, consiste na influência recíproca entre os dois mundos espiritual e corporal. Os sintomas do corpo humano terão a ver com modificações do sistema cósmico mais vasto, e vice-versa. A influência por analogia exige uma imensa distinção dos termos da comparação, mesmo que esta seja muito ténue (as 10 000 essências chinesas); subjaz ao sistema analógico, no entanto, uma concepção continuista da trama dos humanos e dos não humanos que traz como ideal a sua coincidência.
4. O sistema naturalista, que considera idênticos os corpos de humanos e de não humanos (animais), mas que distingue claramente entre as suas interioridades. O naturalismo, típico do pensamento ocidental, deriva do dualismo e constituiu a base para a distinção entre as ciências naturais (que lidam com os corpos) e humanas (que lidam com a mente humana, o espírito). Este dualismo contribui para a divisão do espírito e do corpo). O naturalismo permitiu a concepção mecanicista dos corpos animais e, por extensão, humanos, permitindo também a sua artificialização (e a imputação exclusiva de espírito ao ser humano). As ciências são os modos particulares de concretização do sistema natural/artificial e o desenvolvimento da tecnociência representa a sua vertente aplicada à vida social e ecológica.

É no contexto naturalista que se desenrolam muitos dos debates contemporâneos sobre os valores e a sua relação com o que se entende por humanos e por não humanos. Os resultados das ciências evolutivas, a par das evidências sobre os efeitos naturais da nossa acção sobre o ambiente, mostram que a fronteira entre nós e a natureza não cessa de se atenuar; a questão prática que agita os novos movimentos sociais e ecológicos está em saber se, por esse facto, alargamos o conceito de interioridade também aos não humanos ou se, pelo contrário, generalizamos o conceito de fisicalidade aos humanos e à cultura. Saber se optamos por uma cultura do sensível em que a textura emocional da nossa percepção entra em linha de conta na produção de conhecimento, ou se mantemos um olhar objectivista, na ilusão de que nos podemos afastar do mundo para melhor o conhecer e dominar. A escolha determinará os valores, o pensamento e a prática sobre estas questões.

6. Conclusão

Concluindo: a grande questão para esta época, em que procuramos critérios para a conservação das paisagens e dos seus habitantes, não é: o que fazer? Nem: o que pensar? Mas sim: como conhecemos? Como nos deixamos afectar pelo mundo que habitamos, como somos sensíveis ao que significa termos um futuro, em que nos humanizamos na companhia dos outros seres vivos e das diversas paisagens que partilhamos?

Temos conhecimentos técnicos suficientes e capacidade também para os aplicar ao mundo em mudança acelerada que habitamos. Não nos falta só a vontade de o fazer. Falta-nos sobretudo o tempo e o silêncio, para nos deixarmos afectar pelo mundo real em que vivemos afastados da vertiginosa complexidade tecnológica e mediática que quase o substitui, para dele recolhermos o que nos torna mais sensíveis e inventar uma nova cosmologia que nos inspire a escolher o rumo melhor.

Bibliografia:

Ingold, T. (2000) *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. USA: Routledge.

Damásio, A. (2000) *O sentimento de si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Lisboa: Pub. Eur.Am.

Descola, P. (2005) *Par-dela Nature Et Culture*. Paris: Gallimard.

Goldsmith, E., *O desafio ecológico*, Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

Bruno Latour (2004). How to Talk About the Body? the Normative Dimension of Science Studies. *Body & Society*, 10: 205-229.

Lencastre, M.P.A. (2006). Fenomenologia biológica, Conhecimento e Linguagem. O Contributo de Tim Ingold para uma Ecologia Sensível. *Trabalhos de Etnologia e Antropologia*, 46: 21-46.

Mehler, J. & Dupoux, E. (1990). *Nascer Humano*. Lisboa: Instituto Piaget.

Premack, D. (1996). Conhecimento" moral do recém-nascido. In J.P. Changeux (dir.) *Fundamentos naturais da ética*, Lisboa: Instituto Piaget.

Marina Prieto Afonso de Neville e Lencastre é Professora Catedrática na Universidade do Porto e atualmente na Universidade Fernando Pessoa. Licenciada em Psicologia pela FPsCE da Universidade Católica de Louvain, Mestre em Psicologia, Epistemologia e Etnologia Humana; Doutorada em Psicologia pela FPsCE da Universidade Católica de Louvain. Desenvolve investigação no domínio da Psicologia Evolutiva e da Psicologia Clínica, mais particularmente nas áreas da Psicopatologia e Psicoterapia Evolutivas e da Psicodinâmica.

Paisagem: entre o tangível e o intangível

Paulo Farinha Marques

1. O conceito de Paisagem

A paisagem é um bem de interesse público como a luz, a água, o solo, a biodiversidade, o minério, o espaço e o património natural e cultural. Existem muitas definições de paisagem, as quais têm sido indefinidamente adaptadas ou ajustadas de acordo com os mais diversos contextos e interesses culturais e disciplinares.

A palavra paisagem deriva do termo francês *paysage* que por sua vez deriva da palavra latina *pagus*, que significa região, distrito, cantão. A definição mais divulgada nos dicionários de língua portuguesa, refere paisagem como uma extensão territorial que se pode observar num só lance de vista, panorama; ou a representação de uma cena campestre (esta última algo simplista). Em língua inglesa paisagem - *Landscape*, is a *portion of territory that can be viewed at one time from one place* (Encyclopædia Britannica Online) - Paisagem é porção do território que pode ser visto num determinado momento e de um determinado ponto de observação. Land é de origem germânica, significando a terra de pertença; scape tem raízes no velho inglês significando o ato de dar forma.

Paisagem é assim um conceito que reflete sobre a **percepção, experiência e vivência do espaço** que usamos num determinado momento e num determinado lugar. É a apreensão ou manifestação sensorial da materialidade espacial, biofísica e cultural que nos integra e envolve, do seu metabolismo e qualidades ecológicas, estéticas, funcionais, sociais, económicas. Paisagem é deste modo **informação** e vivência que enquadra e define a nossa qualidade de vida.

No sentido lato paisagem **é todo o espaço** sensorialmente percebido e vivenciado pelos humanos; no sentido mais restrito paisagem **é a percepção** sensorial que os seres humanos desenvolvem sobre o espaço que vivenciam. No primeiro caso paisagem é próprio espaço, enquanto no segundo paisagem é a sua percepção. Esta dualidade é muitas vezes difícil de destrinçar.

Em qualquer destas definições, não há paisagem sem observador; sem o sujeito que a vivencia. A paisagem existe, porque nós existimos; a paisagem capta-se, lê-se, interpreta-se, codifica-se e inventa-se pelos nossos sentidos, pelo nosso cérebro. Ainda não sabemos bem se os outros seres vivos com cérebros desenvolvidos "têm" paisagem, mas é muito provável que isso seja uma realidade.



De acordo com a definição presente nesta Convenção, “paisagem é uma parte do território, tal como é apreendida pelas populações, cujo caráter resulta da ação e da interação de fatores naturais e/ou humanos (“Landscape means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors” (European Landscape Convention, 2000).

2. A caracterização da Paisagem

Paisagem é um conceito transversal a muitas áreas do conhecimento. Pintores, geógrafos, antropólogos, historiadores, ecólogos, arquitetos paisagistas fazem da paisagem o seu objecto de estudo, proposição e intervenção. Para o arquiteto paisagista paisagem é o seu objeto de estudo, de reflexão mas sobretudo de intervenção no sentido do seu planeamento, projeto e gestão. É um conceito operativo, que pressupõe ação, intervenção, decisão, mudança ou conservação.

A paisagem pode ser descrita, caracterizada, avaliada, representada e sujeita a propostas de intervenção, de acordo com os mais diversos objectivos e no âmbito de variadas atividades económicas e sociais. Destas destacam-se a beneficiação e remediação ambiental em geral, o turismo, a agricultura e florestas, as indústrias extractivas, a integração de transformações de uso do território, a produção e manutenção espaços de recreio e o lazer, a conservação de bens naturais e culturais.

Principais componentes da paisagem

A paisagem pode ser sistematizada em elementos constituintes principais (unidades estruturais fundamentais). São aqui designados por componentes da paisagem e destacam-se os cinco mais importantes: 1) *relevo*; 2) revestimento e uso do solo (onde sobressai a vegetação); 3) *elementos de água*; 4) *as estruturas construídas*; e 5) *céu*. Os quatro primeiros componentes são os mais diretamente percebidos, vivenciados e intervencionados pelos humanos, como animais terrestres que são.

Avaliação Qualidade sensorial da paisagem

A avaliação da paisagem pode seguir inúmeras metodologias que fazem uso de diversas fontes de informação (ex. informação geográfica) com variados procedimentos e fins. De entre este vasto grupo e no âmbito disciplinar e científico da arquitetura paisagista destaca-se a avaliação da qualidade sensorial da paisagem.

A qualidade sensorial da paisagem corresponde à apreciação crítica que é feita sobre o desempenho sensorial dos sistemas biofísicos, naturais e culturais, que integram determinadas área abordada. Se paisagem é o espaço percebido pelas pessoas, a qualidade da paisagem é a percepção crítica desse espaço.

A avaliação da qualidade sensorial da paisagem consiste numa reflexão crítica e valorativa sobre as características sensoriais da paisagem e sua variação de acordo com conceitos, critérios e metodologias definidos por especialistas (Ching 1986, Smardom *et al.* 1986, Câmara 1987, Higuchi 1988, Sanoff 1991, Daniel 2001). A sua variação é função de muito factores, destacando-se aqui os considerados mais importantes, que se designam por *atributos principais de qualidade sensorial*: 1) organização do espaço (*ordem*); 2) diversidade espacial (*diversidade*); 3) impacto que determinada unidade paisagística tem no observador (*valor cénico*).

Uma avaliação desta natureza tem como objectivo principal obter informação que contribua para identificar e caracterizar os valores paisagísticos de determinado território e neste sentido instruir ações de planeamento, projeto e gestão da paisagem nesse contexto territorial.

Esta avaliação pode ser feita ao nível do especialista ou a partir de inquéritos a populações definidas, acompanhada de tratamento estatístico.

A avaliação da qualidade sensorial da paisagem inicia-se pela identificação e caracterização das unidades paisagísticas contidas na área em estudo. Uma unidade paisagística corresponde a uma porção de território visível de um determinado ponto de observação, identificável e delimitável por uma ou mais características comuns as quais a tornam numa entidade homogénea. Cada unidade de paisagem pode ser classificada de acordo com a característica mais evidente ao nível geomorfológico, do revestimento



ou uso do solo, do padrão ou da organização espacial. Estas unidades podem ser mapeadas identificadas e delimitadas através de observação direta a partir do pontos com elevada expansão e amplitude visual conjugada com fotografia aérea ou de satélite. Cada uma destas unidades é seguidamente avaliada em relação à sua qualidade sensorial de acordo com uma abordagem que adopta um processo de valoração que deseja atingir algum nível de quantificação objectiva. Mesmo assim, e pela impossibilidade de medir realidades tão complexas e interdependentes, persiste sempre alguma subjetividade que é controlada através de uma adequada sistematização.

Atributos ou parâmetros de avaliação da qualidade sensorial da paisagem

A avaliação da qualidade sensorial da paisagem faz uso de quatro componentes paisagísticos principais (relevo; vegetação; elementos de água e estruturas construídas) e de três atributos de qualidade sensorial da paisagem – *ordem, diversidade e valor cénico* (adaptados de *Smardom et al.*, 1986 e de Câmara, 1986-1987).

A ordem da paisagem é a expressão sensorial da organização e regularidade espacial que se estabelece entre os elementos principais de determinada unidade paisagística. A ordem da paisagem pode ser natural ou cultural. A ordem natural da paisagem é determinada pelo metabolismo dos sistemas biofísicos e ocorre independente da intervenção humana. A ordem cultural da paisagem resulta da intervenção humana nos sistemas biofísicos. Para uma determinada unidade paisagística a ordem pode ser avaliada de acordo com um critério qualitativo e classificada em elevada, média ou baixa. A ordem é elevada quando a maioria ou todos os elementos paisagísticos presentes se articulam entre si constituindo um conjunto que evidencia regularidade e congruência. A ordem é média quando só alguns dos elementos se articulam entre si, constituindo ainda um conjunto regular mas já evidenciando algumas incongruências, dissonâncias, roturas ou disfunções. A ordem é baixa quando poucos ou nenhuns dos elementos se articulam entre si, constituindo um conjunto irregular, fragmentário e incongruente. Quanto maior for a ordem da paisagem mais impressiva determinada unidade paisagística se torna.

A *diversidade da paisagem* é a quantidade de elementos paisagísticos principais (relevo, vegetação, água e construções), explícitos numa determinada unidade de paisagem, bem como a variedade tipológica que pode ser encontrada em cada um deles. A variação dos elementos visuais principais (forma, linha, cor e textura) em cada um dos elementos paisagísticos também influi decisivamente na variação da diversidade da paisagem.

A diversidade varia qualitativamente de *elevada a baixa*. Diversidade elevada corresponde à presença explícita e contrastante de todos os elementos paisagísticos principais; a diversidade é média se estiverem explicitamente presentes pelo menos dois elementos paisagísticos principais; a diversidade é baixa quando só estiver presente um elemento

paisagístico principal. Quanto maior for a diversidade de determinada unidade paisagística maior o seu interesse potencial pois é maior o número de estímulos diferentes que um observador/utilizador pode experimentar. A relação equilibrada entre ordem e diversidade é fundamental para se obter uma qualidade sensorial da paisagem elevada. Ordem sem diversidade resulta em monotonia e desinteresse, enquanto que diversidade sem ordem é normalmente percebida como caos (Ching, 1986). Assim, em contextos que buscam o equilíbrio, é desejável uma relação proporcionada entre ordem e diversidade para produzir conjuntos esteticamente estimulantes para a vivência humana. Uma situação ótima é a que simultaneamente evidencia elevada ordem e elevada diversidade. Essa situação ótima pode ainda ser qualitativamente caracterizada através de um novo atributo síntese aqui designado harmonia da paisagem. A harmonia de uma determinada unidade de paisagem resulta da conjugação perfeita entre os seus elementos constituintes, que ao articularem-se como um todo contribuem para a percepção da sua unidade congruente e bela.

O *valor cénico da paisagem* corresponde ao impacto sensorial imediato criado por determinada unidade de paisagem no observador. Depende de efeitos de escala, contraste, luz, cor, definição da composição espacial, raridade, surpresa, integridade e bom estado de conservação. É um conjunto vasto de aspectos muito ligados à impressão mais ou menos forte experimentada pelo observador quando se encontra perante determinada paisagem. O valor cénico evidencia os aspectos que tomam determinada paisagem única e memorável, contribuindo decisivamente para a definição do seu carácter único. Tal como nos atributos anteriormente indicados, o valor cénico varia qualitativamente de *elevado a baixo*. O valor cénico elevado é atingido quando determinada unidade de paisagem provoca um elevado impacto positivo no observador e vice-versa.

3. Conclusão

A importância da paisagem como valor natural e cultural para a economia e qualidade de vida das populações humanas é hoje reconhecida em quase todas as sociedades e uma temática atentamente instruída em várias instituições internacionais (UNESCO, ICOMOS, IFLA, UE, etc.). Desde sempre os humanos interpretaram codificaram o espaço e o ambiente que vivenciaram com significados materiais e espirituais. Desta relação com o território usado emana uma apreciação sensorial que orientou comunidades culturais com as mais diversas cosmologias. Hoje e sempre a paisagem, entidade ou reflexão que sobre esta fazemos, é a mais potente quantidade de informação que podemos captar do meio que vivenciamos, em determinado tempo e em determinado lugar. É por isso determinante conhecer mais sobre paisagem, a razão da sua existência e valor. Matéria ou ficção, paisagem integra a essência que nos torna humanos.



Bibliografia:

- Antrop, M. Jongman, R. (ed) (2004) Rural - urban conflicts and opportunities. *The New Dimensions of the European Landscape* pp. 83-91. Springer , Dordrecht
- Antrop, M., 2003b. *The role of cultural values in modern landscapes: the Flemish example*. In: Palang, H. and Fry, G. eds. *Landscape interfaces: cultural heritage in changing landscapes*. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 91-108. *Landscape series vol. 1*.
- Antrop, M., 2004a. *Landscape change and the urbanization process in Europe*. *Landscape and Urban Planning*, 67 (1/4), 9-26.
- Arriaza, M. et al. 2004. *Assessing Visual quality of rural landscapes*. *Landscape and Urban Planning*, 69: 115-125.
- Ching, F. D. K. (1996). *Architecture, Form, Space and Order*. New York, John Wiley & Sons.
- Daniel, T. C. (2001). *Whither scenic beauty? Visual quality assessment in the 21st century*. *Landscape and Urban Planning*, Volume 54, Issues 1- 4, p 267-281.
- Dias, J., Oliveira, E. V. & Galhano, F. (1965). *Espigueiros portugueses. Sistemas Primitivos de Secagem e Armazenagem de Produtos Agrícolas*. Publicações Dom Quixote.
- European Environment Agency, 2006. *Urban Sprawl in Europe - The ignored challenge*. European Environment Agency Report, 10. European Commission - Directorate-general, Joint Research Centre.
- Farinha-Marques, P. (1988). *A Qualidade Estética da Paisagem da Pateira de Fermentelos*. Actas do 3.º Encontro da Associação Portuguesa dos Arquitectos Paisagistas (APAP).
- Farinha-Marques, P. & Torres de Castro, L. (2005). *Impactes na Paisagem - Identificação, Avaliação e Mitigação de Impactes Paisagísticos Negativos no Alto Douro Vinhateiro*. Vila Real: Editora da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD).
- Higuchi, T. (1988). *The Visual and Spatial Structure of Landscapes*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Kaplan, A. et al., 2006. *Assessing the Visual Quality of Rural and Urban-fringed Landscapes surrounding Livestock Farms*. *Biosystems Engineering*, 95(3), 437-448.
- Oliveira, E. V. & Galhano, F (1994). *Arquitetura tradicional portuguesa*. Publicações Dom Quixote.
- Pinto, L. (2005). *Avaliação da satisfação dos turistas: o Alto Douro Vinhateiro – Património Mundial*. Dissertação de mestrado em Gestão de Empresas, Lisboa, ISCTE.
- Sanoff, H. (1991). *Visual Research Methods in Design*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Smardon, R. C., Palmer, J. F. & Felleman, J. P. (editors) (1986). *Foundations for Visual Project Analysis*. New York: John Wiley & Sons.
- Sousa da Câmara, M. 1987. *Lectures in Landscape Architecture*. Instituto Superior de Agronomia, Lisboa. (unpublished document)
- Taylor, J. G. et al., 1990. *Landscape Assessment and Perception Research Methods*. In Bechtal,

R.B. et al.,eds. *Methods in Environmental and Behavioral Research*. Malabar, Florida. Robert E. Krieger Publishing Company, 1990, 361-393.

Terry, Daniel C., 2001. *Whither Scenic Beauty?* Visual Landscape Quality Assessment in the 21st Century, 54, 267-281.

Zube, E.and Pitt, D. 1981. *Cross cultural perceptions of the scenic and heritage landscapes*. Landscape Planning 8: 69-87.

Zube et al. 1982 *Landscape perception: research, application and theory*. Landscape planning 9: 1-33

http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/Landscape/default_en.asp

Paulo Farinha Marques é Professor Associado, Departamento de Geociências, Ambiente e Ordenamento do Território da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. Tem como principais áreas de interesse de investigação o ordenamento e desenho de estruturas verdes do ponto de vista ecológico, social e estético (jardins, parques e matas de recreio); o estudo da vegetação na paisagem, o estudo da biodiversidade urbana e a avaliação do caráter da paisagem.



A EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM

Carla Cabral

TUDO COMEÇOU COM CAMINHAR

No início de 2012 passei por uma fase menos positiva na minha vida. Como estratégia de combate à melancolia decidi caminhar. Primeiro na vila onde habito, em pequenas deambulações. Depois iniciei-me nos trilhos, tendo então descoberto o Vale do Corgo, que calcorreei repetidas vezes.

Era Inverno e lembro-me do frio seco de estalar os ossos, da geada a quebrar sob os pés, de respirar o ar gélido e senti-lo na garganta, enquanto olhava as cepas nuas e retorcidas à minha volta sob o céu intensamente azul. E, num desses momentos, enquanto mergulhava na paisagem, senti uma intensa exaltação, um deslumbramento mágico, um pico de felicidade e sei que, nesse momento, a minha relação com a paisagem do Douro e do Vale do Corgo em particular mudou.

Tentei traduzir essa experiência, a sensação de comunhão, de imersão com aquilo que estava à minha volta através da fotografia, mas as imagens eram decepcionantes e incapazes de refletir a minha vivência da paisagem. E então ocorreu-me: **a paisagem não cabe numa imagem – é o corpo, que a percorre e a percebe num somatório de sensações, emoções e reflexões, que a torna parte de nós.**



Para mim isto foi, de alguma forma, um momento de epifania, tornando-se uma reflexão fulcral quer na minha experiência da paisagem, quer posteriormente na minha investigação académica na área da arquitetura paisagista, cujo tema se centra precisamente sobre a experiência multissensorial da paisagem.

A EXPERIÊNCIA MULTISSENSORIAL DA PAISAGEM

Três questões tornaram-se centrais na minha investigação: os sentidos, o corpo e o caminhar e o que estes nos podem trazer do ponto de vista emocional e do conhecimento do mundo à nossa volta.

O contributo dos sentidos para o conhecimento humano tem sido tópico de reflexão e controvérsia ao longo dos séculos. Mas, mais recentemente, diversas teorias e contributos multidisciplinares defendem que os sentidos, cujo número não é consensual, não são meros recetores estáticos, mas instrumentos essenciais que atuam em conjunto e integram corpo e mente na construção do significado do mundo. A separação cartesiana entre corpo e mente é assim rejeitada e o corpo é entendido como uma forma de consciência. E é este corpo, que experiencia multissensorialmente o mundo à nossa volta, que se torna central na construção do sentido do lugar.

Simultaneamente o movimento, considerado por alguns como um sexto sentido, e mais concretamente caminhar, é também central na construção desse sentido do lugar, uma vez que articula uma relação entre este e os caminhantes, tomando-se essencial na perceção e interação nos ambientes à nossa volta. Caminhar constitui-se assim como

uma prática que envolve um processo de apropriação e que é fundamental na criação de uma ligação afetiva entre o indivíduo e o lugar.

E creio que foi precisamente essa a minha experiência: a minha relação com a paisagem duriense modificou-se quando abandonei a redoma do carro, onde o que era privilegiado era apenas o sentido da visão, e passei a ser a pessoa que subia e descia encostas, que arfava, que transpirava, que sentia os elementos na pele e que no Vale do Corgo descobriu uma paisagem mais intimista de vinhas, olivais, hortas, bosquetes e matos com uma riqueza e biodiversidade incríveis.

Essa imersão na paisagem permitiu-me sentir de forma mais intensa e intrínseca a história e a memória que esta paisagem contém, permitiu-me sentir que esta é uma paisagem viva, que pulsa, que está em contínua construção e que reflete as ações e vivências das pessoas que nela habitam. O Vale do Corgo, e por extensão o Douro, é uma paisagem com camadas de espaço e tempo, repleta de significado e simbolismo e que por isso, como afirma Christopher Tilley, é mais que um mero objeto de contemplação, representação ou estetização.

TESTEMUNHOS

Na prática a minha investigação (ainda a decorrer) quer assim perceber como é que os sentidos influenciam a experiência da paisagem, que dimensões materiais ou imateriais é que as pessoas percebem a partir dos ouvidos, nariz, pele, olhos... em suma do corpo, enquanto caminham na paisagem, e ainda que emoções e construções essas dimensões trazem e potenciam para uma experiência mais intensa e mais autêntica da paisagem do Douro e do Vale do Corgo em particular.

Sob a forma de entrevistas informais fui registando momentos marcantes: a sensação de maravilhamento que as serras, os montes, o vale, a natureza modelada provocaram no André, o entrevistado mais jovem de 18 anos e no Senhor José Maria, o entrevistado mais velho de 81, os cheiros que despertaram memórias de infância do Tiago, o conhecer a paisagem com os pés no chão da Patrícia, o bosquete mágico onde havia fadas da Inês ou a paisagem comovente da Joana.

Estas são partilhas que podem trazer pistas para o desenho da paisagem, para o projeto e planeamento no âmbito da arquitetura paisagista e de como a arquitetura paisagista pode contribuir para que a experiência da paisagem em geral e do Douro em particular seja mais autêntica, mais profunda e mais duradoura, não esquecendo que estas experiências podem influenciar o desenvolvimento turístico e local trazendo mais valias para as populações.

Como diz Barbara Bender “as paisagens não podem mais ser separadas da experiência humana ou serem vistas como meros cenários visuais. Ao invés, elas fazem parte de um mundo de movimento, relações, memórias e histórias”.

Assim é na paisagem, na experiência da paisagem, que me perco e que me encontro, onde perco/encontro/reformulo o significado das coisas, dos outros, do mundo e sigo viagem.

Bibliografia:

Agapito, D., Mendes, J. e Valle, P., 2013. Exploring the conceptualization of the sensory dimension of tourist experiences. *Journal of Destination Marketing & Management*, 2(2): 62-73.

Bender, B., 2001. Landscapes on-the-move. *Journal of Social Archaeology*, 1 (1): 75-89.

Grahn, P. e Stigsdotter, U.K., 2010. The relation between perceived sensory dimensions of urban green space and stress restoration. *Landscape and Urban Planning*, 94(3-4): 264-275.

Howes, D., 2006. Charting the Sensorial Revolution. *Senses & Society*, 1(1): 113-128.

Linehan, J.R. e Gross, M., 1998. Back to the future, back to basics: the social ecology of landscapes and the future of landscape planning. *Landscape and Urban Planning*, 42(2-4): 207-223.

Ingold, T., 2004. Culture on the ground: the world perceived through the feet. *Journal of Material Culture*, 9(3): 315-340.

Macpherson, H.M., 2005. Landscape's ocular-centrism – and beyond? In: Tress, B., Tress, G., Fry, G. e Opdam, P., *From landscape research to landscape planning: aspects of integration, education and application*. Springer; Kluwer Academic: 95-104.

Okely, Judith, 2001. *Visualism and Landscape: Looking and Seeing in Normandy*. Ethnos, vol.66:1

Pink, S., 2007. *Walking with video*. *Visual Studies*, 22(3): 240-252.

Tilley, Christopher, 1994. *A Phenomenology of Landscape – Places, Paths and Monuments*. Berg Publishers, USA.

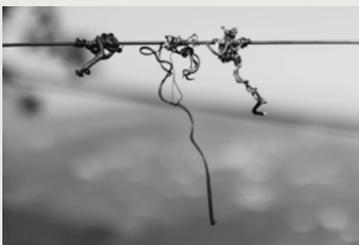
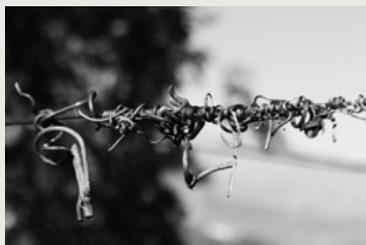
Carla Cabral (1970) é licenciada em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Arquitetura Paisagista pela Universidade de Trás os Montes e Alto Douro. Está a desenvolver o seu programa de mestrado em Arquitetura Paisagista “Experiência multissensorial na paisagem” na UTAD em parceria com o Museu do Douro.

Paisagem em Corpo

Rodrigo Malvar



“Às vezes, em dias de luz perfeita e exacta
Em que as cousas teem toda a realidade que podem ter
Pergunto a mim próprio devagar.”



Porque sequer atribuo eu
Belleza às cousas.
Uma flor acaso tem beleza?
Tem beleza acaso um fructo?
Não: tem cor e forma
E existência apenas.
A beleza é o nome de qualquer cousa que não existe
Que eu dou as cousas em troca do agrado que me dão.”

Alberto Caeiro

A. SOM – ARTEFACTO INVISÍVEL

O som tem a propriedade de desassossegar o ar, propaga-se por vibrações periódicas e em condições ideais tem uma velocidade constante de 331,4 metros por segundo. O ouvido humano é sensível a sons com frequências compreendidas entre os 20 Hz e os 20.000 Hz. (Carvalho, 2010:27). O som necessita sempre de um meio físico, sólido ou gasoso para se propagar.

O silêncio normalmente está associado à ausência de sons audíveis. Ele vem definido como:

abstenção de falar, exprimindo a ideia de quietude ou ausência de rumor, quer este seja interior ou exterior ao homem. O *S. Ambiental* é requerido para todo o trabalho que envolva uma ocupação profunda das faculdades mentais. Sendo coeficiente de recolhimento, favorece o repouso e a distensão psíquica. (Enciclopédia Luso-Brasileira, 1983:67).

Mas se considerarmos que o som, mesmo que não audível, movimentava partículas no ar, fazendo variações de pressão, criando zonas de maior e menor compressão podemos afirmar que nunca existe ausência de som, sendo que este está constantemente a viajar no espaço. Podemos então afirmar que a nível da Física/Mecânica geral não existe silêncio, uma vez que podemos aferir a movimentação de partículas e consequentemente um grau sonoro. Mesmo dentro de uma câmara insonorizada podemos sempre ouvir o batimento do nosso coração. Assim, e tal como refere Cage (2009:8), “não existe um tempo ou um espaço vazio. Existe sempre qualquer coisa para ver ou para ouvir”.

O som tem uma relação diária e direta com os nossos corpos, ele propaga-se, comunica, vibra, sai de um corpo para entrar num outro, tem carácter omnipresente. Embora tenha a qualidade de uma arquitetura invisível, quase como que a brincar para escapar a uma definição, ele habita dentro, fora e com o nosso espaço.

Deste modo, não podemos ignorar a relação direta que o som tem com o espaço. Ao falar, o som sai da minha boca, ele ouve-se entre os meus lábios, mas também praticamente ao mesmo tempo em toda a sala. Ele bate no chão da sala, reflete nas paredes e retorna a mim e a outros pontos do espaço, até acontecer uma dispersão das ondas sonoras. Deste modo, produz um desenho no espaço que é ditado por certos parâmetros acústicos, movimenta-se, ativa-se perante o espaço, objetos e materiais onde é emitido.

Podemos dizer que o som é dinâmico na sua movimentação, regulando-se pelas regras da acústica perante os obstáculos com que vai deparando. Isolantes, absorventes, difusores e refletores são o tipo de materiais que o som pode encontrar, fazendo destas características pontos de partida para o seu traçado no espaço. Realiza,

sempre que é emitido, uma performance *site-specific* no espaço em que é emitido. Ao encontrar obstáculos vai encontrar outros caminhos para percorrer, delineando novos trajetos e linhas para a sua performance. Como refere Labelle:

(...) sound's relational condition can be traced through modes of spatiality, for sound and space in particular have a dynamic relationship. This no doubt stands at the core of the very practice of sound art – the activation of the existing relation between sound and space (...) (LaBelle, 2006: 39).

A.3. O Acto Performativo do Espaço/Lugar

Quando pensamos a voz como um meio de produção de som, percebemos igualmente o corpo como fonte sonora na produção desse som, mas também como fonte receptora, corpo que escuta e se redireciona e reposiciona-se para uma nova emissão/recepção. Corpo esse que contém ressoadores, como o peito, a concavidade oral, um aparelho auditivo juntamente com uma epiderme, um conjunto de músculos e de ossos para emissão/recepção de um determinado som. Deste modo encaramos o objecto-corpo a partir das mesmas características do espaço onde esse som vai ressoar, o corpo como lugar arquitetónico onde, juntamente com o espaço, trabalha os mesmos conceitos físicos onde o som vai ser produzido.

Por outro lado, encaramos o som não só como um objecto mas sim também como espaço físico, promovendo um diálogo entre som e espaço, em que abolir as fronteiras entre estes significa uma outra percepção na recepção/escuta. Com a tónica nesta percepção temos “em relevo as propriedades de um determinado espaço, a sua materialidade e características, por meio de produção, reverberação e reflexão, e, por sua vez, nas suas características afetando o som produzido e como ele é ouvido” (LaBelle, 2006:123). Com este tipo de aproximação caracterizamos o som como um fenómeno físico. Com a modulação da voz/corpo, mediante os diferentes ressoadores presentes no corpo humano, construímos diferentes “arquiteturas ressoadoras” que vão interagir com o espaço, proporcionando encontros físicos e relacionais entre espaço de produção e espaço de recepção. Sendo que ambos são moldáveis, perdem-se as referências de onde é a fonte emissora. O espaço produzido será uma interacção entre espaço e performer, ou seja, não vamos conseguir identificar quem é que emite o som/timbre.

Steven Connor introduz o conceito de “vocalic body” (Connor 2000:35-43). Quando nós emitimos um som ou fazemos um movimento, este cria um campo de vibrações. A partir dos nossos corpos emissores, estas ondas fazem um percurso no espaço e no tempo e interagem com a matéria envolvente, ou seja, com os corpos/objetos que presenciam a emissão.

É de salientar que esta vibração tem como fonte emissora um corpo que contém um timbre, uma cultura, uma acentuação, um passado, um estatuto, uma intenção, uma emoção... Mas na realidade o que nos toca a nós, corpo/objecto receptor, será sempre uma onda vibratória, ou seja, um vestígio do corpo emissor, nunca um contacto físico no sentido de toque, corpo com corpo.

B. ESPAÇO FECHADO COMUNICANTE

Ao longo de um trabalho de pesquisa, enquanto ator de teatro físico (Callery, 2001:4), fui percebendo os mecanismos e processos de como corpo, mente e voz podem relacionar-se para efetivar, de um modo mais integrado, a comunicação sobre determinado contexto ou tema perante um público. Assim, no decorrer de vários processos de trabalho, vulgo ensaios, fui-me apercebendo de como moldar, no sentido de contrair ou expandir, espaços ressoadores do corpo. Ao ter acesso, sempre de uma maneira física e dinâmica, a arquiteturas internas fui descobrindo estados sónicos e emocionais de uma direção, acutilância e clareza comunicacional que está para lá de qualquer função semântico-referencial da língua.

Como a sala de ensaios é um espaço o mais limpo possível tanto a nível visual como acústico, nas pesquisas de produção sonora raramente tive em atenção o espaço envolvente. Elemento com o qual podemos amplificar ou modificar todo o sentido de um som e/ou texto produzido, ou até mesmo transformar por completo a aproximação, no sentido de uma metodologia de trabalho.

Nas últimas investidas à sala de ensaios tenho, porém, encarado o espaço como um ser identitário. Se por um lado temos a acústica como um elemento ativo para a propagação e moldagem do som/corpo produzido, por outro temos o espaço como elemento aglutinador de um arquivo. O culminar desta investigação surgiu o espetáculo *Oco*, onde uma metodologia de trabalho assente no trabalho do ator com foco no espaço e no corpo/voz foram inspiradores para vislumbrar formas de abordar o espaço e as suas dramaturgias. Pretendeu-se uma simbiose entre som, corpo e espaço, substantificada numa experiência musical e performativa imersiva, capaz de exceder o domínio da racionalidade.

B.1. Território aberto dialogante

Se de alguma maneira procuro essa mescla entre som, espaço e performer em espaço "fechado", com Apeadeiros a proposta foi combinar indivíduo e paisagem/corpo num espaço "aberto", através do andar e da escuta para a realização de uma obra sonora.

Durante a segunda metade do século XX considera-se que o andar é uma das formas que os artistas utilizam para intervir na natureza. Em 1966 aparece na revista *Artforum* um texto da viagem de Tony Smith numa auto-estrada em construção. Este texto dá origem a uma discussão entre críticos modernos e artistas minimalistas. Alguns escultores começam a explorar o tema Caminho, primeiro como objecto e mais tarde com experiência. A *Land Art* revisita, através do andar, as origens arcaicas do paisagismo e das relações entre arte e arquitectura, fazendo que a escultura reclame os espaços e sentidos da arquitectura. Em 1967 Richard Long realiza *A Line Made by Walking*, uma linha pisando a relva de um campo.

Com esta acção de deixar uma linha impressa no chão, Long afasta-se e torna ausente qualquer tipo de relação com o objecto escultórico, a acção de andar no espaço torna-se assim uma forma artística autónoma.

No projecto *Apeadeiros* era premissa estar atento e procurar o ato de um constante movimento de sincronização, combinando, entrelaçando e dialogando de uma maneira física e sónica o individuo com a paisagem/corpo. Este encontro operou, numa primeira instância e num nível elementar um encontro do pé/corpo com o chão/corpo. Com isto quero afirmar que este encontro não pretende separar estas duas entidades pé/corpo e chão/corpo mas antes promover um enredado de ligações para que as fronteiras entre corpo e paisagem/corpo se difundam.

Para este encontro preparei uma série de regras de forma que o “relógio” do meu corpo funciona-se em consonância com a exposição solar da paisagem/corpo. Preparava o meu corpo para que os caminhos/trilhos me distribuíssem num espaço aberto, indefinido e não comunicante. Sabia que era necessário perder-me, ter uma sensação física e real de estar perdido. Estar totalmente imerso na paisagem sem qualquer tipo de pontos de referência.

“estar perdido significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio e controlo por parte do individuo, também existe a possibilidade do espaço dominar-nos. Existem momentos da nossa vida nos quais nós aprendemos como ler e ouvir o espaço que existe à nossa volta. (...) Hoje em dia, já não somos capazes de dar valor ou sequer por a possibilidade de estar perdido. Trocar de espaços implica a um recrear continuo de pontos de referência que é sem dúvida regenerador a nível psíquico. Por outro lado, se nas culturas primitivas ninguém se perdesse, nós nunca poderíamos crescer. Os espaços convertem-se numa espécie de máquina, através do qual adquirem-se outros estados de consciência. (La Cecla, 1988:34).

Numa primeira instância, a incomensurabilidade e o poder da natureza cósmica e sónica do lugar foi absolutamente arrebatadora no sentido de ter-me reduzido à insignif

nificância do ser, aniquilando-me enquanto ser material e sensível. Não obstante, sabia que estava num primeiro *layer* de observação e de comunicação com a paisagem. Não se tratava de retratar a paisagem sonora de um belo natural, nem tão pouco homenagear uma naturalidade auto-ordenada. Sabia que ainda estava no lugar do observador/espectador da paisagem. A comunicação e o diálogo ainda não existia. Assim e pegando a ideia de *chôra*, tal como pensa Augustin Berque num comentário que faz ao *Timeu* de Platão: “impregnação recíproca do lugar e do que nele se encontra” (Berque 2000:20), queria dar continuidade a um percurso sem referências, que me permite-se viver dentro da paisagem, habitar a “cena” de modo que as sonoridades e as ações fossem ditadas pelo diálogo com a paisagem. Logo tomei o corpo como um “corpo de ação”, um corpo que se processa numa dialéctica com a paisagem, não através das sensações mas através das ações. Caminhar, respirar, ouvir, cheirar, ver e esperar. Imergir na paisagem para que o meu corpo se confronte com outros corpos, outras forças que entrarão em trajetção comigo, formando complôs que superam a polarização homem/natureza. Em vez de um bloco de notas de Friedrich Nietzsche que utilizava para registar um ou outro enunciado quando caminhava compulsivamente nas montanhas da Alta Engadina, no sentido de “mais um corpo no corpo da paisagem” (Gonçalves, 2014:112), eu utilizava um gravador e uma máquina fotográfica para registar encontros físicos e experienciais nesta intersecção/diálogo de corpos.

Bibliografia:

- Berque, Augustin. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieu humains*, Paris: Belin, 2000.
- Bonenfant, Yvon. “Queer Listening to Queer Vocal Timbres”, *Performance Research*, 2010, vol.15, N.3, pp.74-81.
- Brejon, Benjamin e Neto, Manuel João. *Sonores – Sound/Space/Signal*, Porto: Edições Soopa, 2012.
- Cage, John. *Silence*, Londres: Marion Boyars Publishers Ltd, 2009.
- Gallery, Dymphna. *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*, Nick Hern Books Limited, 2001.
- Carvalho, Régio Paniago. *Acústica Arquitetónica*, Brasília : Edições Thesaurus, 2010.
- Connor, Steven. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Enciclopédia Luso-Brasileira De Cultura*, Lisboa: Edições Verbo, 1983.
- Gonçalves, Victor. “Entrelaçar Corpo e Paisagem”, *Filosofia e Arquitectura da Paisagem*, 2014, pp. 105-115.

Jankélévitch, Vladimir. *Music and the Ineffable*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.

LaCecla, Franco. *Perdersi, l'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari, 1988.

LaBelle, B. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, Nova Iorque: Continuum, 2006.

Olwage, Grant. "The class and colour of tone: an essay on the social history of vocal timbre", *Ethnomusicology Forum*, 2004, vol.13, N.2, pp.203-226.

Rodrigo Malvar (1977). Fez o curso de Interpretação na ESMAE. É Mestre em Criação Artística Contemporânea na UA. Co-fundador do TdFrio, Mad4ideas e ar_search, recentemente dirigiu os espetáculos OCO, KA, THE HYPNOS CLUB vencedor do prémio inovação no Fata!; e co-dirigiu VOYAGER #1. A convite do festival SURGE/Escócia, integra o INTERNATIONAL EMERGING ARTISTS RESIDENCE, onde cria e interpreta o espetáculo SKINLESS. Desenvolve uma investigação pessoal, articulando o trabalho físico e vocal desenvolvido com Ewan Downie na Company of Wolves, com os espetáculos INVISIBLE EMPIRE e SEVEN HUNGERS. A convite do Serviço Educativo do Museu do Douro desenvolveu duas instalações sonoras interativas, CROSS (2013) e APEADEIROS (2014).



QR-Code para Consulta da obra "APEADEIROS"

VIAGEM, PAISAGEM, QUE IMAGENS?

Eduardo Brito

Notas pessoais de uma deriva europeia



Da série Terras Últimas, 2010.

DISTÂNCIA E PERCURSO

Quase nove mil quilómetros distam entre a Ponta de Sagres e o Cabo Norte: os extremos de uma viagem de carro, em vários capítulos, que já começou a ser feita. O percurso segue quase sempre por estradas secundárias, contorna a costa ocidental da Europa, atravessa o Canal da Mancha, faz um arco pela Inglaterra, Irlanda e Escócia e reentra no continente na Noruega. Uma deriva pela periferia da Europa, portanto. Uma viagem à procura de imagens, feita dessas mesmas imagens e do seu alinhamento. Este é um projecto de longo curso. Começou em 2009, continuou em 2012 e 2013 e deu origem a duas publicações: Terras Últimas, em 2010, e Sob a Luz Quase Igual em 2014. É um projecto que procura mostrar e reflectir sobre a ideia do fim de terra. Finisterra.

FINISTERRAS

Viajemos no tempo. Pouco depois de entrar na Universidade, fui até Finisterra de carro com uns amigos, levados pelo nome daquele lugar. E lá fomos, até ao fim da terra, paisagem terminal, ao sítio onde os Romanos diziam que o mundo acabava por cau-

sa da luminescência aterradora do pôr-do-sol. No final dos noventa, Finisterra era um lugar de acessos difíceis, duro, habitado por gente do mar. Quase sem turistas, o que fazia com que fossemos olhados com alguma desconfiança - princípio básico para se compreender que se está no sítio certo. O desastre e o dinheiro do Prestige, em 2002, ainda não tinham transformado aquele fim de terra num destino turístico. Na lota bebia-se bagaço em tabernas e não existiam esplanadas com comidas do mundo e sabores locais. Poucos eram os peregrinos para quem o Caminho de Santiago terminava ali e não no Obradoiro. Finisterra era o fim do mundo. E nós, sempre de trocos contados, queríamos sentir alguma dureza bem para lá de qualquer destino turístico padronizado para teenagers em fim de ciclo lectivo. Fiquei fascinado com aquele nome e com aquele lugar. Tempos mais tarde, descobri que a Bretanha francesa tinha também a sua Finistère, o ponto geográfico de remate da sua Courmouaille. E que a Cornualha inglesa acabava num lugar chamado Land's End. A geografia confusa e repetitiva destes lugares apresentava uma Europa bem mais próxima que as suas fronteiras naturais e políticas pareciam propor.



Le Conquet, Finistère, França. Da série Terras Últimas, 2010

TERRAS ÚLTIMAS

As sete ou oito viagens que fiz a Finisterra daí em diante, o fascínio pela repetição onomástica, a vontade de conhecer fins de terra, lugares terminais onde o homem permanece, mas também o imaginário Holmesiano e Hitchcockiano da Cornualha e dos irredutíveis Gauleses da Bretanha de Astérix, levavam-me a querer fazer aquela viagem.

Faltava-me um plano que fosse além do turismo, faltava-me dinheiro e a carta de condução. Um dia, pouco tempo depois de a ter, falei desta ideia a um amigo escocês, o músico Sandy Kilpatrick: pegar no carro e ir andando entre Finisterras. Levar a máquina e fazer um álbum. Como os músicos também fazem álbuns, achámos por bem juntar esforços, procurar financiamento e fazer as Terras Últimas: um álbum de fotografias e de música, unidos pela mesma viagem, unidos na mesma edição.

O plano base seria seguir sempre por estradas secundárias o mais rente à costa possível, exercendo uma condução de cabotagem, pelo lado periférico das estradas rápidas, pelos sítios para lá do turismo, com paragens determinadas pelo fim de terra e pelo cansaço. Com devida lentidão, porque hoje em dia tudo anda depressa demais: por isso o carro, por isso as máquinas com rolos de 35mm. Uma *road trip* europeia para ver e confirmar o lado bê da Europa ocidental. Eu conduzia e o Sandy escrevia. Caso não fosse a conduzir, queria estar sempre a parar para fotografar.

Chegámos a uma Finisterra diferente, mas ainda assim um lugar longe, onde custa chegar. Como todos os fins da terra. E daí partimos para Finistère, primeiro Saint-Matthieu du Fine-Terre, depois Land's End, depois Finisterre outra vez – agora Plogoff. Regressámos a Portugal pelos Picos de Europa. Outro ponto final da paisagem.

Estávamos por tudo, tínhamos tempo, marcámos apenas dois hotéis como portos seguros. Demorámos dezasseis dias a ir e a vir. Conhecemos uma senhora que se nos apresentou como Alice e dois segundos depois corrigiu, dizendo chamar-se Penélope. Viajámos horas sem falar. Debatermos a essência da versão, Hallelujah de Leonard Cohen por Jeff Buckley e a reinvenção de People Are Strange dos Doors por Stina Nordenstam. Em 2010 saiu o livro e o disco, editados pelo Centro Cultural Vila Flor em Guimarães. A exposição foi no seu Palácio.



Da série Sem Sinal de Perigo, 2015

THEFT, AND WANDERING AROUND LOST

Porque viajamos?

Relembro-me da frase de Gilles Deleuze em carta a Serge Daney sobre Optimismo, Pessimismo e Viagens. Traduzo: “que razão há então, senão ir ver por si próprio, confirmar algo, um sentimento inexprimível vindo de um sonho ou de um pesadelo, nem que seja apenas ir ver se os chineses são amarelos como as pessoas dizem, ou se uma cor improvável, um raio verde, um ar azul, púrpura, realmente existe no meio de algum lado”.

Eu viajo pelo cinema, vou pelos filmes, pelo imaginário, enquanto modo infixo das visualidades se inscreverem na nossa memória. A palavra e a história complementam a imagem, ampliam-na, reduzem-na, alinham-na.

Viajo então pelo prazer do *travelling* frontal que acontece no vidro-ecrã do carro, presinto o movimento cinemático na minha visão periférica, onde a paisagem se dilui num movimento aparente – o efeito dromoscópico, como lhe chamou Paul Virilio. E pelo cinema (ou pelas imagens do cinema) viajo também aos locais onde a sua história se fez.



Da série 5 p.m., Hotel de la Gloria, s/d, com Rui Hermenegildo.

Por isso viajei até Osuna, com o meu amigo e colega Rui Hermenegildo, motivados pelo penúltimo plano do filme de Michelangelo Antonioni, *Professione: Reporter*. Ali fomos à procura do seu Hotel de la Gloria, que sabíamos ter sido filmado em Vera, na costa Leste de Espanha. Entre o imaginário e o real, sempre o imaginário.

Por isso viajei também a Hoyuelos, onde Víctor Erice filmou *El Espíritu de la Colmena*. E uma vez em Tallinn, tentei entrar na Zona de Tarkovsky em *Stalker*. Outra vez em Londres, dirigi-me a Marion Park, para ver por mim próprio o que David Hemmings terá visto pela máquina fotográfica em *Blow Up*, de novo de Antonioni. Em Brooklyn, parei na esquina da 16th Street com West Prospect Parke em Brooklyn para tirar uma fotografia como a de Auggie Wrenn em *Smoke*, de Wayne Wang e Paul Auster. Lembrei-me que quando Auggie mostra a sua coleção de imagens a Paul Benjamin, este percorre-a em ritmo apressado, quase automático e Auggie diz-lhe: *you'll never get it if you don't slow down, my friend*.



Brooklyn, NYC, a partir de *Smoke* (Wayne Wang e Paul Auster), s/d.

Viajo então contra a rapidez. Viajo pelos regressos. Viajo pela ficção, pela imaginação de filmes ao longo da paisagem – os que vi e os que nunca filmarei, comprimindo-os numa imagem fotográfica pelo cinema que aí pode existir, pela história movente que cada imagem contém, pela sua natureza de storyboard involuntário. Theo Angelopoulos e Tonino Guerra em *To Vlemma Tou Odyssea* – precisamente *O Olhar de Ulisses* – escrevem um diálogo onde se diz: “No princípio Deus criou a viagem, depois a dúvida e por fim a nostalgia”. A mesma nostalgia que nos leva à representação, e às imagens (ao cinema, à fotografia, à pintura). Pela viagem compreendo o que é casa, o que é abrigo, o que é caminho, quem me faz falta. Por isso terei sempre que viajar.



Vila do Bispo, Sagres. Da série Sob a Luz Quase Igual, 2014.

SOB A LUZ QUASE IGUAL

O tempo da viagem de 2009 fez-me perceber que queria que a minha vida toda passasse a ir pelos filmes, pelas imagens e pelas viagens. Só a viajar de carro me sinto livre, como Moretti no mar em *Caro Diário*. Sou feliz neste meu engano, a estrada é um discurso, é uma ordenação. Como no cinema.

A viagem de 2009 fez-me compreender também que aquele podia ser o projecto de uma vida ou de parte dela: teria que descer a Sul – ao fim de terra ilusório de Sagres – e chegar a Norte – ao fim de tudo, ao Cabo Norte. Com ou sem banda sonora; para um livro ou para um filme. Aceitarei a viagem como ela vier.

No Verão de 2012, fui com a Joana Gama de Sagres a Finisterra. Demorámos uma semana. Só andámos de auto-estrada em três pontos: a atravessar o Tejo, na VCI e à passagem por Santiago porque estávamos com pressa. Foi uma viagem feita debaixo de um tremendo calor. Apenas fotografava de manhãzinha e ao final do dia. Sempre com rolo a p&b, desta feita em médio formato.

Parámos no talvez único verdadeiro fim de terra português: São Jacinto. Um istmo de onde não se pode ir para nenhum lado, apenas voltar. Estas imagens foram editadas num Fascículo da *Pierrot Le Fou*, com o título “Sob a luz quase igual”, uma frase roubada a Carlos de Oliveira, que a escreveu no livro *Finisterra*.



Kirkwall, Orkney, Escócia, s/d.

PEQUENA TEORIA DOS FINS DE TERRA

A experiência de São Jacinto daria origem a um desenvolvimento ficcionado no ano seguinte, numa viagem feita pelo norte da Escócia – o terceiro de cinco pontos desta odisséia meia feita. De Ullapool a Aberdeen (ou vice versa), de carro, com passagem por John O’Groats e pelas ilhas Orkney. É nestas alturas que compreendo o que ando a fazer - afinal, a tentar teorizar sobre esta ideia dos lugares de fim. A encontrar ligações para além do caminho, da via. Num texto chamado *As Orcadianas* invento o poeta obscuro David Scott – o nome de um antigo marinheiro com quem de facto estivemos à conversa numa manhã de segunda feira - e ponho-o a discorrer sobre isto.

“[David] Scott foi dos primeiros autores a teorizar sobre a essência dos fins-de-terra. Discorreu sobre o assunto em dois pequenos textos de prosa poética, referindo-se em ambos a uma impossibilidade de prosseguimento característica destes lugares. Pelo seu carácter antrópico – um fim-de-terra só o é porque lá existe permanência ou vestígio humano – este sentimento (termo que prefere em vez de ideia) é motivado pela presença de, elenca, rotundas sem saída ou outros fins da estrada, aldeias ou vilas de proximidade aparente ou de difícil acesso, terminais de ferry ou pequenos portos e, por fim, construções em istmos que dividem a ria do mar-de-fora. Até o regresso dista, até a volta é longe [even return is distant, even return is far], escreveu”.



Aberdeen, Escócia, s/d.

E DEPOIS, CHEGAR

Estas viagens servem assim para ir ver por nós próprios. Para ir ver se o poeta David Scott tinha razão.

Falta, portanto, o oeste da Irlanda – as Terras Célticas? – e o percurso norueguês - as Terras Árticas? – que terá que iniciar-se com uma partida de ferry de Aberdeen, onde terminou a viagem caledónica. E depois? Depois será tempo de chegar. E aí haverá que lembrar o que Werner Herzog escreveu em 1974, depois de chegar a Paris, vindo de Munique a pé – afinal, essa viagem fora a única forma que ele encontrara para impedir que a crítica Lotte Eisner morresse de uma doença que a afectava.

“nós os dois juntos vamos cozinhar um fogo e atear um peixe. Ela fitou-me e sorriu-me muito elegantemente. E porque sabia que eu era um caminhante, e por isso mesmo um homem indefeso, compreendeu-me. Por um breve e esplêndido momento, qualquer coisa de muito suave percorreu o meu corpo morto de cansaço. E eu disse então: abra a janela, de há uns dias para cá aprendi a voar.”

Será nessa altura que compreenderei que viajo pela poesia das coisas improváveis. Indefeso. Que viajo para fingir que sou livre, que sou um filme, que quando avisto o fim da recta a história acaba bem, somos felizes, os créditos rolam e aparece o The End.

Eduardo Brito, 01.12.2014

Referências Bibliográficas

Gilles Deleuze, *Optimismo, pessimismo et voyage. Lettre à Serge Daney*, in www.diagonalthoughts.com/?p=1525 a partir de *Gilles Deleuze: Negotiations 1972-1990* (New York: Columbia University Press, 1995).

Werner Herzog, *Caminhar No Gelo*, Tinta da China, 2011. Citação: pág. 113.

Paul Virilio, *Negative Horizon – An Essay in Dromoscopy* (1984) Continuum, 2008.

Eduardo Brito, *As Orcadianas*, Grisu, 2014.

Eduardo Brito, *Sob A Luz Quase Igual*, Pierrot Le Fou, 2014.

Eduardo Brito e Sandy Kilpatrick, *Terras Últimas*, CCVF, 2010.

Referências Filmográficas

Andrei Tarkovsky, *Stalker* (1979).

Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966).

Michelangelo Antonioni, *Professione: Reporter* (1975).

Nanni Moretti, *Caro Diario* (1993).

Theo Angelopolous, *To Vlemma Tou Odyssea* (1994).

Victor Erice, *El Espíritu de la Colmena*, (1973).

Wayne Wang, Paul Auster, *Smoke*, (1995).

O capítulo chamado *Theft, and wandering around lost* deve o seu nome a uma canção dos Cocteau Twins.

Eduardo Brito (1977) foi coordenador do Reimaginar Guimarães, projeto de arquivo e curadoria de espólios fotográficos da Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura. Tem o mestrado em Estudos Artísticos, Museológicos e Curadoriais pela FBAUP com a tese *Claro Obscuro*, em torno das representações do Museu no Cinema. Entre outros trabalhos, é autor das séries fotográficas *Terras Últimas* (CCVF, 2010), *Uma Variação Veneziana* (Pianola, 2014), do texto *As Orcadianas* (Grisu, 2014) e dos filmes *Antropia* (2009), *Linha* (2012, com música de Tiago Cutileiro), *Terras Interiores* (2013, com Joana Gama, a partir da obra musical de Carlos Marecos). Escreveu o argumento do filme *O Facinora* (Paulo Abreu, 2012).

Paisagem: matéria <=> ficção

1 de dezembro de 2014, Museu do Douro

Programa

	10h30	Sessão de trabalho I
Apresentações		António Preto, Duarte Belo e Eduardo Brito
Conversa		Conversa entre todos os convidados do seminário
	13h00	Almoço
	14h30	Sessão de Trabalho II
Experiências na Paisagem		André Valentim, Carla Cabral e Rodrigo Malvar
Apresentações		Marina Prieto Lencastre e Paulo Farinha Marques
Conversa		Conversa entre todos os convidados do seminário
	17h30	Encerramento

Ideia | Programa | Edição:

Andreia Magalhães (Serviço de Museologia) | Samuel Guimarães (Serviço Educativo)

Produção: João Tomé Duarte

Organização: Museu do Douro

Direção:

Fernando Seara

Coordenação

Andreia Magalhães

Luís Carvalho

Samuel Guimarães

Agradecimentos: Marisa Adegas, Márcia Barros, Susana Marques, Susana Rosa e a todos os participantes do seminário.

Design Gráfico: CMC – Comunicação Visual, Lda.

ISBN: 978-989-8385-15-4



Duarte Belo, Valença do Douro (prox.), Tabuaço, 1993.