

LUCÍA ALONSO GARRIDO

**NÓS - OUTROS.
CINEMA NA FRONTEIRA GALEGO-PORTUGUESA.**

Orientador: Professor Doutor Júlio Manuel Lopes Alves

Mestrado Estudos Cinematográficos
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Lisboa

2022

LUCÍA ALONSO GARRIDO

NÓS-OUTROS. CINEMA NA FRONTEIRA GALEGO-PORTUGESA

Dissertação defendida em provas públicas para obtenção do grau de mestre em Estudos Cinematográficos conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 24/05/2022, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.º: 128/2022, de 4 de abril de 2022, com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor José A. Nunes Bragança de Miranda (ULHT)

Arguente: Prof. Doutor Luís Guilherme Jordão de Mendonça (NOVA/FCSH)

Orientador: Prof. Doutor Júlio Manuel Lopes Alves (ULHT).

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

**Lisboa
2022**

Dedicatória

À minha mãe, Pilar, quem sempre está presente.
E ao Guilherme, meu companheiro e inspiração.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem a ajuda, o apoio e a colaboração generosa e amigável de um conjunto de pessoas.

- Em primeiro lugar, ao meu orientador o Professor Doutor Júlio Manuel Lopes Alves, por todo o seu apoio, dedicação e incentivo durante todo o processo.
- A Eloy Enciso e Iván Castiñeiras pela sua amável e genuína participação.
- Aos profissionais e amigos que fizeram possível a realização do filme *Nós-Outros*: Santi Gonzalez, Nahir Araujo, Sergio Botelho, Samuel Merino, Álex Sobrino, Irene Moreira, Inês Queiroz, Luis Rocha e Camila Moreira.
- A Beli Martinez, Xisela Franco e Jorge Lens pelo apoio e o incentivo.
- A Rita Sousa pela revisão primorosa deste trabalho.
- A Guilherme pelo seus textos, seu apoio e sua participação dentro e fora do filme.
- A família e os amigos pela paciência, o carinho e o apoio constantes.

A todos o meu sincero agradecimento.

RESUMO

Este trabalho investiga o papel da paisagem na representação da fronteira galego-portuguesa. A sua metodologia empírica incluiu a realização de um filme durante o período da investigação, a curta-metragem *Nós-Outros* (2022) 12”. O filme constitui o corpo essencial do trabalho, na medida em que é a partir deste que se procura testar a hipótese segundo a qual, através da representação da paisagem desta região de fronteira, nos encontramos frente a um território único onde os limites estão diluídos. A antítese da identidade e a não identidade é convocada em *Nós-Outros* sugerindo que uma depende da outra, e assim, que ao olhar para as paisagens de Portugal se possa compreender a Galiza e vice-versa. A curta-metragem tem como protagonista o Rio Minho que durante os seus últimos 75 km atua como fronteira entre os dois países, colocando a representação da natureza no centro da atenção, *Nós-Outros* trata de ocupar o espaço existente entre duas partes, o encontro entre duas forças.

O tema da representação da paisagem em geral e o seu uso no cinema galego em particular são abordados visando compreender a relação entre os cineastas galegos com a paisagem desta fronteira. Os filmes *Arraianos* (2012) de Eloy Enciso e *A Raia* (2012) de Iván Castiñeiras, fazem parte desta análise, pois constituem, a nosso ver, exemplos práticos da relação do cinema com a paisagem da fronteira galego-portuguesa.

Palavras-chave: fronteira, paisagem, novo cinema galego, rio, cinema.

ABSTRACT

This paper investigates the role of landscape in the representation of the Galician-Portuguese border. Its empirical methodology included the making of a film during the research period, the short film *Nós-Outros* (2022) 12". The film makes up the essential body of the work, as it is from this film that an attempt is made to test the hypothesis according to which, through the representation of the landscape of this border region, one finds oneself facing a unique territory where limits are dissolved. The antithesis of identity and non-identity is summoned up in *Nós-Outros*, suggesting that one depends on the other, and thus, that by looking at the landscapes of Portugal one can understand Galicia and vice-versa. The short film has as its protagonist the Minho River that during its last 75 km acts as the border between the two countries, placing the representation of nature in the center of attention, *Nós-Outros* is about occupying the existing space between two parts, the meeting of two forces.

The theme of landscape representation in general and its use in Galician cinema in particular are addressed aiming to understand the relationship between Galician filmmakers with the landscape of this border. The films *Arraianos* (2012) by Eloy Enciso and *A Raia* (2012) by Iván Castiñeiras, are part of this analysis, as they are, in our view, practical examples of the relationship of cinema with the landscape of the Galician-Portuguese border.

Keywords: frontier, landscape, new galician cinema, river, cinema.

ÍNDICE

-	Resumo	5
-	Abstract	6
-	Introdução	10
-	Capítulo 1: O Conceito de paisagem	13
	1.1 O conceito de paisagem	13
	1.1.1 A paisagem galega	23
	1.2 A paisagem no cinema	29
-	Capítulo 2: O Novo Cinema Galego	38
	2.1 Origem da <i>label</i>	41
	2.1.1 A <i>Axencia Audiovisual Galega</i>	44
	2.2 Características do Novo Cinema Galego	45
	2.2.1 Um cinema periférico e de fronteira	46
	2.2.2 Cinema de Vanguarda: a experimentação e o hibridismo	49
	2.3 A paisagem de fronteira nos filmes <i>Arraianos</i> e <i>A raia</i>	54
	2.3.1 Filme <i>Arraianos</i> (2012), 70” por Eloy Enciso	57
	2.3.2 Filme <i>A raia</i> (2012), 29” por Iván Castiñeiras	62
-	Capítulo 3: Filme Nós-Outros (2022), 12” por Lucía Alonso	68
	3.1 Investigação para o objeto fílmico	70
	3.2 A estrutura fílmica	72
	3.3 Notas fílmicas	82
-	Conclusão	85
-	Anexos	87
-	Bibliografía	99

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 - Registos rupestres. Serra da Capivara, Brasil	14
Imagens 2 e 3 - <i>Preface to Landscape Painting</i> , Zong Bing, pintura	15
Imagem 4 - <i>Vista de Toledo</i> (1604-1614), El Greco, pintura	17
Imagem 6 - <i>The black sea</i> (1881), Iván Aivazovski, pintura.....	20
Imagem 7 - <i>The monk by the sea</i> (1809), Caspar David Friedrich, pintura.....	21
Imagem 8 - <i>Paisaje invernal</i> (1899), Ovidio Murguía, pintura.....	24
Imagem 9 - <i>Paisaje de montaña</i> (1902), Francisco Lloréns, pintura.....	28
Imagem 10 - <i>The seventh seal</i> (1957), Ingmar Bergman, fotograma.....	30
Imagem 11 - <i>Spain</i> (1905), Alice Guy-Blaché, fotograma.....	31
Imagem 12 - <i>Nostalgia</i> (1983), Andrei Tarkovsky, fotograma.....	33
Imagem 13 - <i>13 Lakes</i> (2004), James Benning, fotograma.....	35
Imagem 14 - <i>News from home</i> (1976), Chantal Akerman, fotograma.....	36
Imagem 15 - Gráfico da evolução das ajudas públicas ao sector audiovisual galego.....	43
Imagem 16 - <i>Trinta Lumes</i> (2017), Diana Toucedo, fotograma	50
Imagem 17 - <i>O que arde</i> (2019), Oliver Laxe, fotograma	54
Imagem 18 - Monção - Salvaterra de Minho (1928), foto de arquivo.....	55
Imagem 19 - Desembocadura do Miño, Pedro Teixeira (1622), pintura	56
Imagem 20 - Plano da divisão de Espanha e Portugal (1807), Juan Quintana,	56
Imagem 21 e 22 - Salvaterra de Minho (1995), fotografias	57
Imagem 23 - <i>Arraianos</i> (2012), Eloy Enciso, fotograma.....	60
Imagem 24 - <i>Arraianos</i> (2012), Eloy Enciso, fotograma.....	61
Imagem 25 - <i>A Raia</i> (2012), Iván Castiñeiras, fotograma.....	63
Imagem 26 - <i>A Raia</i> (2012), Iván Castiñeiras, fotograma.....	65
Imagem 27 - Mapa da raia molhada.....	69
Imagem 28 - Margem do Minho, fotografia.....	70
Imagem 29 - Mapeamento da fronteira, imagem digital.....	71
Imagem 30 - <i>Nós-Outros</i> (2022), fotograma.....	76
Imagem 31 - <i>Nós-Outros</i> (2022), fotograma.....	77
Imagem 32 - <i>Nós-Outros</i> (2022), fotograma.....	77
Imagem 33 - <i>Nós-Outros</i> (2022), fotograma.....	78

Imagem 34 - <i>Nós-Outros</i> (2022), fotograma.....	79
Imagem 35 - Romaria, fotografia.....	80
Imagem 36 e 37 - <i>Making of</i> do filme <i>Nós-Outros</i> (2022)	81
Imagem 38 - Póster do filme <i>Nós-Outros</i> (2022)	84

INTRODUÇÃO

A curta-metragem *Nós-Outros* (2022) e a reflexão teórica intitulada *Nós-Outros. Cinema na fronteira galego-portuguesa* nascem com o intuito de aproximar o cinema ao território da fronteira que separa a Galiza de Portugal através da análise e da representação das suas paisagens.

As áreas de fronteira são frequentemente marcadas por tensões e conflitos enfrentando e dividindo os seus povos, porém, mediante a representação da natureza existente nestas regiões, artistas, poetas e cineastas têm coincidido em representar a fronteira galego-portuguesa seguindo a ideia de continuidade e de não ruptura, como se a reprodução da paisagem dificultasse a divisão do ambiente natural. Afinal os bosques, a terra, a água e o céu são os mesmos. Decisões administrativas provenientes dos governos de ambos países não se vêem diretamente representadas quando olhamos para a paisagem ou quando nos aproximamos do dia a dia dos moradores da fronteira, conhecida como, “*A Raia*”.

Ao colocar a representação do ambiente natural como objeto de estudos artísticos, particularmente a partir do início do século XIX em períodos históricos como o Romantismo, a paisagem passa a representar o mundo interior do indivíduo e não apenas uma realidade exterior. Seguindo o pensamento de Simmel, a paisagem é um recorte criado pela visão e o sentimento ou espiritualidade humana, podendo apenas ser realizado em virtude de um exercício de pensamento. Este posicionamento alega que a experiência humana com o território é necessária para a existência da paisagem e é contrastada com outras correntes de pensamento que consideram a existência da paisagem independente da figura humana e da necessidade de um mediador que perceba e signifique o território.

Partindo do princípio de que tanto o conceito da paisagem quanto o conceito de fronteira são construções humanas, o presente trabalho propõe-se a refletir sobre este território, analisando algumas obras cinematográficas realizadas nesta região, procurando compreender a intenção dos seus criadores e dos discursos artísticos produzidos nesta região. O trabalho é acompanhado de um filme original produzido durante a realização da presente dissertação como objeto central às premissas aqui apresentadas: a curta-metragem *Nós-Outros* (2022), 12”, a cor.

A dificuldade em definir o conceito da paisagem e a falta de consenso sobre o tema entre diferentes estudiosos não parece supor qualquer impedimento para pintores, poetas e cineastas galegos, que contam com uma vasta tradição vinculada à representação das paisagens galegas. Particularmente, o trabalho de pesquisa centra-se nas mais recentes produções cinematográficas galegas, tratando de resumir e definir o momento que provavelmente é o de maior expansão, desenvolvimento e reconhecimento do cinema galego.

Agrupados sob o selo ou *label* de “*Novo Cinema Galego*” encontramos nomes de uma nova geração de cineastas que desde 2006, mesmo com reduzidos recursos e escasso apoio, têm revolucionado o cinema nacional galego. Este grupo de autores conquistou o reconhecimento internacional em festivais de vanguarda de todo o mundo, exibindo e defendendo o seu marcado carácter experimental, inovador e arriscado tanto do ponto de vista narrativo quanto estético. Operado a partir da periferia, o *Novo Cinema Galego* representa uma força de emancipação para os pequenos cinemas e um modelo de produção alternativo às grandes indústrias.

O tema do trabalho e a ideia para o filme *Nós-Outros* surgiu da vontade pessoal em estabelecer novos olhares e diálogos em relação aos espaços de fronteira, particularmente a fronteira galego-portuguesa, onde cresci e desenvolvi tanto o meu olhar artístico quanto a minha identidade pessoal. Para os moradores da região existe uma mescla de sensações inconscientes em relação à questões identitárias, de pertencimento e a necessidade de diferenciação face a figura do “outro”. Estas pautas guiaram a investigação e o desenvolvimento do filme procurando compreender, refletir e construir novas possibilidades de entendimento e diálogo sobre este território.

Durante o primeiro capítulo é desenvolvida uma revisão ao conceito da paisagem onde se realiza uma breve recapitulação em relação às possíveis origens e à evolução do conceito em diferentes culturas, prestando especial atenção à pintura. O capítulo continua com uma introdução ao conceito de paisagem no contexto específico das artes e da literatura galega e finaliza com uma breve recapitulação do conceito de paisagem no cinema.

No segundo capítulo o trabalho concentra-se na origem, evolução e características do *Novo Cinema Galego*, abordando o seu carácter periférico, vanguardista e híbrido para posteriormente analisar a obra de dois autores pertencentes à citada etiqueta. Os filmes *Arraianos* (2012) de Eloy Enciso e a curta-metragem *A raia* (2012) de Iván Castiñeiras são comentados junto com a

participação dos realizadores procurando perceber os vínculos existentes entre os autores, as narrativas e a representação do ambiente natural.

Por último, o terceiro capítulo concentra-se na revisão e análise da curta-metragem *Nós-Outros* concretizada durante o período de mestrado nos anos de 2021-2022. *Nós-Outros* é um filme de 12 minutos que tem como protagonista o Rio Minho, um rio que nos seus últimos 75 quilómetros também desempenha o papel de fronteira entre galegos e portugueses, conhecido como a *raia molhada*. O filme reflete sobre o tempo, a memória e a fronteira, reforçando a ideia de continuidade e de não ruptura através da representação de ambas as margens da fronteira sem estabelecer qualquer diferenciação entre os seus lados. A antítese da identidade e a não identidade é convocada em *Nós-Outros* sugerindo que uma depende da outra, e assim, que ao olhar para Portugal se possa compreender a Galiza e vice-versa.

Capítulo 1: O conceito de paisagem

1.1 O conceito de paisagem

O tema da paisagem tem sido estudado direta e indiretamente ao longo da história sob diferentes abordagens, existindo controvérsia relativamente ao mesmo. A relação entre a natureza e o ser humano no sentido prático, de desfrute estético e da experiência que deriva da sua percepção é compreendida diferentemente pelas distintas áreas que a analisam. Entre as mais representativas encontram-se, por um lado, a geografia, a antropologia, a história e a arquitetura, que de acordo com a respectiva disciplina e área de conhecimento, possibilitam a aproximação e o entendimento de uma determinada superfície terrestre, normalmente com caráter mais objetivo, independente do observador. Por outro lado, a literatura e a arte que frequentemente proporcionam representações da paisagem ou da ideia de paisagem de forma mais subjectiva e diversa. Todas estas possíveis vias de aproximação permitem observar e refletir sobre o próprio conceito e as transformações que tem sofrido ao longo do tempo. Estas, dão particular constância de como a ideia de paisagem tem atraído a atenção de diversas áreas de conhecimento, propiciando discussões representativas na sua diversidade e complexidade, embora com ausência de consenso no que diz respeito à sua origem e definição.

A origem do termo paisagem, *paysage* em francês e *paesaggio* em italiano, tem origem no latim *pagus* que significa campo ou terra. Na língua inglesa, a palavra *landscape* terá tido uma raiz germânica, tendo *land* como determinante, presente também no alemão como *landschaft*. Através desta breve pesquisa etimológica, será possível afirmar que a palavra *landscape* corresponde à palavra *paysage*? Muitas das questões e controvérsias apontam para a possibilidade de que os debates em torno da paisagem não se refiram exatamente à mesma ideia. Para alguns investigadores do tema, trata-se de um termo complexo construído ao longo do tempo e que toma em consideração uma série de dinâmicas e relações naturais, sociais e culturais. (Delgado e Ojeda, 2009)

Desta forma, pode-se assumir que primeiro existe a realidade do território (*pagus, land*) e depois a representação deste (*paisagem, landscape*). Partindo desse princípio, a paisagem não seria algo material mas sim um conceito cultural, ou seja, necessariamente criado pelo ser humano. A paisagem encontra-se na mente do observador que em contato com a informação do ambiente externo interpreta e molda sensorialmente esses componentes do meio natural – árvores, nuvens, rochas, animais – ou do meio cultural – cultivos, casas, ruas –, agrupando-os e atribuindo-lhes um

sentido de conjunto que resulta numa paisagem. Nesta linha de pensamento, a paisagem emerge de um efeito do olhar humano, contrariamente ao que muitos cientistas afirmam, que é simplesmente aquilo que nos rodeia, um sinónimo de território. O presente trabalho tratará de demonstrar que a ideia de paisagem nasceu da interpretação humana, de pintores, escritores ou qualquer outro ser capaz de sentir a paisagem e lhe atribuir valor sensorial, inclusivé pré-verbal.

É preciso, neste momento, compreender o surgimento de um conceito tão complexo como a paisagem, para estabelecer uma série de critérios que contribuem para um melhor entendimento. Em primeiro lugar, é interessante destacar que historicamente o interesse pela paisagem como objeto de estudo tem estado mais centrado nos ambientes naturais e rurais do que urbanos, e esta é uma das poucas características comuns tanto à arte, como às ciências humanas e naturais.

Os primeiros sintomas materiais que evidenciam uma certa admiração ou valorização do meio natural são encontrados na pintura de cenários naturais, em poemas ou literatura descritiva do ambiente, nos jardins ou no vocabulário empregado para denominar e descrever determinadas áreas do território. Embora difícil de provar cientificamente, crê-se que previamente à existência da própria palavra e da expressão pictórica, o ser primitivo experienciasse momentos de contemplação face a uma paisagem ou ao agrupamento de elementos naturais que formam um determinado conjunto mental, com o qual estabelecesse vínculos ou associasse determinados sentimentos e sensações. Pode-se assumir os petroglifos como as primeiras tipologias da paisagem onde os povos primitivos sinalizavam territórios específicos para a caça e povoamentos reais ou imaginários.



Imagem 1 - Registos rupestres. Serra da Capivara, Brasil.

Independentemente das possíveis teorias que situam a experiência da paisagem em tempos imemoriais, este estudo ir-se-á concentrar no pensamento moderno e contemporâneo, momento em

que se populariza o conceito, embora se possa supor que a experiência paisagística seja anterior ao século XVI, como será demonstrado adiante. Lopez Silvestre (2009) coloca as seguintes questões:

Em todo caso, e como propõe Careri, não deveríamos pensar na existência antes, ainda na Pré-história, de viajantes e nómadas que, acostumados a percorrer certos territórios e marcá-los com pedras e sinais, estabeleceram laços simbólicos e emocionais com certos países e eles aprenderam a apreciar certos pontos de vista? Ou, mais simplesmente: depois de um dia de marcha exaustiva, a visão de um vale verde infestado de árvores frutíferas não traria uma alegria comparável ao que chamamos de prazer estético? Claro, os poucos textos de peregrinos medievais que guardamos dificilmente se referem à paisagem autónoma como a entendemos hoje. De qualquer forma, sempre que podem, apresentam alegres comentários dos festivos campos primaveris, repletos de árvores frutíferas. (p.101)

São diversos os estudos que vinculam o nascimento do conceito de paisagem às culturas chinesa e japonesa, sugerindo que a experiência da paisagem foi desenvolvida previamente no Oriente do que no Ocidente. O artista chinês Zong Bing escreveu por volta do ano 440 uma obra refletindo explicitamente sobre a natureza da paisagem sendo esta considerada por muitos estudiosos como a primeira referência à paisagem – shanshui.



Imagens 2 e 3 - *Preface to Landscape Painting*, Zong Bing, pintura.

A grande maioria dos investigadores defende que, no caso da Europa, o conceito é uma criação do Renascimento, momento em que aparece a possibilidade de registar uma porção da

natureza como algo autónomo e merecedor de ser retratado isoladamente do seu contexto. Diversos autores situam na Holanda no ano 1462, o momento no qual foi usado pela primeira vez um termo que poderia ser traduzido pela atual palavra paisagem, e que mais tarde apareceria noutros países europeus. Mas é importante reconhecer que mesmo antes da aparição do termo já existia uma série de conceitos que poderiam estar relacionados num mesmo campo semântico. O catedrático Fernandez de Rota (2009) faz uma observação pertinente sobre o tema:

Além disso, a experiência de algo a que chamaríamos de "paisagem" é um contínuo na literatura clássica: as descrições do mar de Homero, as suas tempestades terríveis e as praias agradáveis onde os naufrágios pousaram parecem sugerir o deleite produzido pela contemplação da natureza, e o mesmo poderíamos dizer sobre os textos de Virgílio e de tantos outros autores clássicos. (p.75)

É importante destacar a presença na literatura do interesse já demonstrado por Virgílio (70-19 a.C) ou Horácio (65-8 a.C) em relação aos benefícios espirituais que a vida na natureza proporciona. Igualmente, alguns pesquisadores alegam que só seria possível afirmar uma nova visão da paisagem como tal, quando surge a palavra que lhe dá o nome. O que levanta um novo questionamento: seria totalmente indispensável a existência de um nome para falar da existência de algo? O que existia “antes” do nascimento da palavra paisagem? Em qualquer caso, é certo que o Renascimento e a aparição da palavra supuseram uma nova forma de entendê-la e de se interessar por ela, ainda que muitos autores considerem a ascensão ao Mont Ventoux do poeta italiano Petrarca um século antes, como os primeiros sinais na forma de conceber a paisagem dos renascentistas. Através das suas palavras numa carta dirigida a Dionigi da Borgo San Sepulcro, em 1336, expressa detalhadamente as sensações da sua experiência com a paisagem, ainda sem existir o próprio conceito.

O grande diferencial que supôs o desenvolvimento paisagístico do Renascimento é o fortalecimento da contemplação estética da natureza viva, assim como, o prazer sensorial face aos cenários naturais, tanto na literatura como na pintura, mesmo que à época fosse um prazer reservado à elite. Podemos concluir que a experiência paisagística no sentido estético precisa de no mínimo dois elementos para se concretizar. O primeiro, o cenário enquanto território; e o segundo, o olhar de alguém fixando a sua atenção a partir de um ponto específico, numa extensão determinada. Desta forma, o advento da experiência paisagem não pode existir um sem o outro.

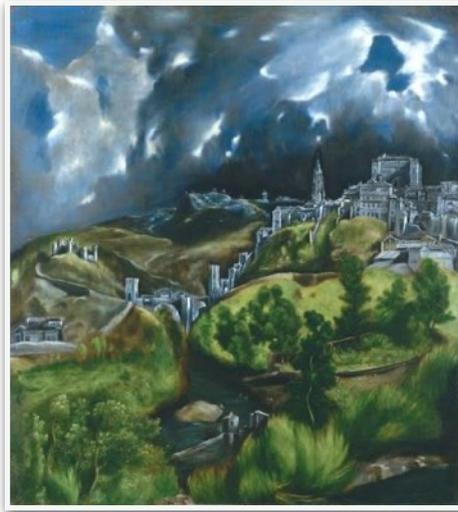


Imagem 4 - *Vista de Toledo* (1604-1614), El Greco, pintura.

O catedrático de Antropologia Social da Universidade de Santiago de Compostela Gondar Portasany (2009) faz uma revisão do conceito seguindo a evolução da palavra paisagem na Real Academia Espanhola, concluindo:

A conclusão a que se chega depois dessa encruzilhada em que o olhar estrutural se conjuga com o diacrónico é que a ideia de paisagem que foi transmitida pela Real Academia Espanhola ao longo das várias edições do seu dicionário confirma que "paisagem" não é tanto um conceito geográfico ou ecológico, mas uma experiência, basicamente subjectiva, que se enquadra no campo da estética e dos valores artísticos. (P. 65)

O termo paisagem nasceu carregado de significados. Muito antes da sua origem já existiam as palavras “país” ou “terra”, mas foi necessário a criação de um novo conceito para se referir a algo que vai além do território e que acompanha o conteúdo estético e experiencial exigindo a presença humana para a sua existência. A paisagem surge como um recorte do território que a partir do olhar de uma pessoa e do valor que esta lhe atribui passa assim a adquirir uma unidade própria.

Usando a postura defendida por um dos principais pensadores do século XX, George Simmel (2013) em relação à filosofia da paisagem, afirma o seguinte:

Parar sobre um detalhe ou perceber vários ao mesmo tempo não é suficiente, porém, para ter a consciência de estar diante de uma "paisagem". Para alcançar essa consciência, nossos sentidos devem, justamente, deixar de focar num determinado elemento e abranger um campo visual mais amplo, ou seja, perceber uma nova unidade que não é uma mera soma de elementos específicos; só então estaremos diante de uma paisagem. (p. 7)

Para Simmel, quando falamos de “natureza” devemos entender uma conexão infinita de elementos, um fluxo ininterrupto de formas, uma unidade fluida que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal. A “natureza” não tem partes, ela é a unidade de um todo e no momento que a dividimos em fragmentos deixa de ser “natureza” já que só pode existir dentro dessa unidade sem limites. A paisagem, em contrapartida, é compreendida como uma “delimitação, um recorte, encontrado dentro de um horizonte visual momentâneo ou duradouro” (2013: 8) a representação de distintos elementos da “natureza” agrupados seguindo uma singularidade óptica, estética ou sentimental que a separa do conjunto indivisível da natureza.

O agrupar dos diferentes elementos encontrados na natureza, a divisão e o isolamento do território em unidades distintas até à conseqüente criação da categoria da paisagem são definidos por Simmel como um ato espiritual, onde o olhar humano reconstrói o território:

A paisagem é uma visão fechada em si mesma e sentida como uma unidade auto-suficiente embora esteja entrelaçada com um espaço e um movimento infinitamente mais extensos, cujos confins o sentimento não pode apreender e que pertence a uma camada mais profunda, a do Divino Um, a da natureza como o Todo. Constantemente, os limites impostos a cada paisagem são tocados e dissolvidos por aquela sensação de infinito, de forma que, embora separada e autónoma, é espiritualizada por aquela consciência escura de conexão infinita. (p.9)

Simmel entende a natureza como a totalidade e a paisagem como um recorte criado pela visão e o sentimento ou espiritualidade humana. Considera ainda que o caminho possível para alcançar algum tipo de entendimento sobre o assunto seja feito através da análise da paisagem no âmbito da produção pictórica. Defende ainda que a obra de arte surge quando percebemos uma

paisagem e não mais uma série de objetos naturais, mesmo que daí não advenha a criação de uma obra de arte, o fato de entender aquele conjunto como tal, já aponta para uma propensão artística.

Pois é com todo o nosso ser que estamos diante de uma paisagem, seja ela natural ou artística, e o ato que a cria para nós é simultaneamente um ato que olha e um ato que sente, um ato que só pode ser destacado em virtude de um exercício de pensamento. O artista é precisamente aquele que realiza este ato de conformação ao ver e sentir com tal força e pureza que consegue absorver completamente a matéria dada pela natureza e recriá-la desde as suas raízes; enquanto nós, espectadores, estamos mais ligados a essa matéria, de modo que ainda tendemos a ver os diferentes elementos isolados onde o artista apenas vê e configura "paisagem". (p. 22-23)

Simmel acrescenta ao debate em torno da paisagem um conceito fundamental: *Stimmung*, sendo aquilo que nos possibilita dizer que uma paisagem determinada é calma ou triste, heróica ou monótona, tempestuosa ou melancólica. *Stimmung* refere-se à atmosfera ou estado de ânimo, uma tonalidade espiritual que anima a paisagem, sendo o ato de criar a paisagem um ato de ver e sentir simultaneamente. O próprio Simmel (2013: 20) provoca-nos com a seguinte reflexão « Com que direito *Stimmung*, um processo mental exclusivamente humano, seria uma qualidade da paisagem, isto é, de um conjunto de objetos naturais inanimados?» à qual o próprio responde:

Esse direito seria ilusório se a paisagem fosse apenas uma justaposição de árvores e colinas, riachos e pedras. Mas acontece que a paisagem é já uma configuração espiritual: não pode ser tocada ou atravessada por uma exterioridade objetiva, é apenas, em virtude da força unificadora da alma, uma intersecção do fato empírico com a nossa criatividade ou como enredo. Isso não significa que poderíamos fazer qualquer analogia de ordem mecânica. Na medida em que a paisagem possui toda a sua objetividade como “paisagem” em virtude da nossa atividade criativa, sendo *Stimmung* uma expressão ou dinâmica específica desta atividade, baseia a sua objetividade na paisagem. (p.20)

O pensamento defendido por Simmel e outros estudiosos, especialmente na área das ciências humanas e das artes, onde se alia necessariamente a experiência humana ao território, a existência da paisagem é contrastada com outras correntes de pensamento, especialmente dentro das ciências ambientais, que a consideram independente da figura humana e da necessidade de um mediador que

perceba e signifique o território. Ou seja, a paisagem é prévia à sua elaboração semântica. O historiador galego Lopez Silvestre (2009: 95) sugere «começar por distinguir entre as duas etapas: a do mundo como paisagem e a do mundo como algo anterior à paisagem, como algo que podemos chamar de “mundo em si mesmo”» e questiona se este conceito já poderia existir na “primeira” galáxia em expansão que surgiu no encalce do Big Bang.

São várias as interpretações encontradas, desde as desenvolvidas durante o presente capítulo até à ideia da paisagem como um conceito inventado social e historicamente. É do interesse do presente trabalho seguir a corrente de pensamento defendida por Simmel onde a figura humana é essencial para a existência da paisagem.

A admiração pela natureza e o prazer visual experienciado face ao mundo popularizou-se durante o século XVIII. A “natureza” assumiu um papel de destaque tanto no estudo como no aprofundamento estético. Uma série de estudos de diferentes áreas foram desenvolvidos em relação ao conceito de paisagem, no que diz respeito à observação e à representação. Como resultado assistiu-se a uma transformação cultural em que a paisagem foi convertida em objeto estético modificando a percepção na arte. Desde o final do século XVIII e especialmente no início do século XIX o Romantismo trouxe uma forte relação com a natureza, atribuindo autonomia à paisagem e convertendo-a numa categoria essencial para o pensamento humano. Os autores do Romantismo atribuíram-lhe um novo caráter, uma vez que era frequentemente usada como metáfora que representava o mundo interior do indivíduo e não apenas como contexto de uma cena.



Imagem 6 - *The black sea* (1881), Iván Aivazovski, pintura.

É necessário destacar a importância da pintura como uma das principais origens do olhar estético sobre a paisagem, não obstante, outros campos fundamentais como a filosofia ou a literatura são de enunciar. A paisagem serviu como cenário em composições onde, maioritariamente, a figura humana era a protagonista. A chegada do Romantismo instaurou oficialmente a consagração da paisagem como um todo, substituindo a figura humana como o centro do universo. O nascimento da paisagem como género independente é, finalmente, vinculado ao plano emocional, reconhecendo-a como um canal essencial para o entendimento do universo. Os diferentes artistas são movidos pela busca do sublime e do extraordinário, aliando a capacidade evocadora da paisagem ao enaltecimento dos sentimentos. Na pintura, os artistas passarão a prestar mais atenção aos detalhes, à singularidades dos elementos, aos fenómenos naturais tais como, as tempestades, a névoa, as correntes do mar, as florestas selvagens e os acidentes geográficos. Será durante esta etapa que se consolida a ideia da paisagem associada à contemplação e à grandiosidade da natureza.



Imagem 7 - *The monk by the sea* (1809), Caspar David Friedrich, pintura.

Mais tarde, com a entrada das vanguardas no início do século XX, o género paisagístico deixou progressivamente de ser o centro da atenção na pintura, para ser resgatado pela fotografia que lutava por conseguir a sua consolidação enquanto forma de arte. Desde então, são vários os exemplos de formatos de criação artística e espaços que integram arte, natureza e experiência, dando lugar a movimentos artísticos extraordinários como a *land art*. A pintura, a fotografia, a escultura, a instalação e o cinema estão hoje mais interligadas que nunca, propiciando novas formas de interação, de entendimento e de representação do ambiente que nos rodeia.

O filósofo e professor Jean-Marc Besse (2006), uma figura relevante nos estudos contemporâneos, orienta a sua investigação para as formas de representação do espaço e da

paisagem. Neste contexto, diferencia cinco problemáticas em relação ao conceito da paisagem contemporânea, sendo elas: 1) entende a paisagem como uma representação cultural; 2) como um território produzido pelas sociedades através da história; 3) como um complexo sistémico que articula elementos da natureza e culturais numa totalidade objetiva; 4) como um espaço de experiências sensíveis e rebeldes sujeita a diversas formas de objetivação; 5) como um espaço ou contexto de projeto. Cada uma destas posturas é, segundo o autor, defendida por uma ou outra área académica, por exemplo, a primeira é geralmente defendida por historiadores ou filósofos das artes, enquanto a terceira é mais frequentemente associada à geografia ou à ecologia. Esta proposta de diferenciação de pontos de vista teóricos sobre a paisagem toma em consideração a existência de diferentes discursos e posturas que coexistem e proporcionam uma complexidade real na sua análise.

A primeira abordagem proposta por Besse consiste em definir a paisagem como um ponto de vista, uma forma de pensar e perceber, essencialmente como uma dimensão mental. Seguindo este princípio, a paisagem não existe por si só, mas sim em relação ao pensamento e à percepção humana, necessitando de uma leitura sobre o ambiente natural e de uma determinada linguagem. Para Besse, a paisagem fala sobre o ser humano, o seu olhar e os seus valores, tratando-se de paisagens interiores e não propriamente do mundo exterior.

Já na segunda abordagem, sustenta que não é possível reduzir a paisagem a uma representação ou um discurso humano, introduzindo uma dimensão mais objetiva, material e espacial do território. Embora possa também ser considerada como uma expressão humana, a paisagem é formada pelo impacto das sociedades no espaço natural, pelos fatores económicos, políticos e culturais e não apenas pelo ponto de vista estético como na primeira abordagem.

A terceira abordagem é provavelmente considerada a mais “realista” uma vez que entende o território, a natureza ou o planeta como espaços que existem independentemente do ser humano. Uma realidade que excede os significados subjetivos ou sociais para entender a substância material terrestre anterior e posterior à presença humana. Seguindo este princípio, a chuva, o clima, o vento ou as rochas também são paisagem com total independência da ação ou do pensamento humano. Geralmente as ciências da terra como a climatologia, a botânica ou geologia concentram-se nesta visão de paisagem.

Na quarta abordagem, há um interesse em estudar a relação física, sensorial e imediata que se produz entre os elementos do mundo terrestre, o ser humano e o ambiente natural, originando uma experiência como fruto desse encontro. Seguindo esta visão, a paisagem é primeiramente vivenciada – muito antes de poder ser falada ou representada – através dos sentidos e das emoções, como se se tratasse de uma geografia afetiva onde a experiência paisagista é fruto de um encontro entre o ser humano e o mundo que o rodeia. A paisagem é, antes de tudo, uma experiência sensível.

Por último, Besse analisa a paisagem sob a perspectiva de projeto enquanto atuação no território e no meio natural, geralmente realizada pelo arquiteto ou paisagista. Esta aproximação ao conceito concentra-se no uso do real, ou seja, na junção do que já está no mundo com a visão do autor em relação ao que pode ser criado. O autor não inventa o território material pois a natureza já existe, mas irá revelar novos formatos através da sua intervenção.

As 5 posições teóricas propostas por Besse possibilitam um quadro de reflexões e de possibilidades em relação à paisagem, sendo fundamental entender que as diferentes propostas podem coexistir simultaneamente num mesmo projeto. Mesmo que esta possibilidade possa parecer paradigmática, o próprio Besse (2006: 169) sugere a aceitação do deslocamento do foco, entre um e outro ponto de vista, abrindo portas para a reflexão sobre as diferentes possibilidades de pensar a paisagem, questionando: «Não seria essa a experiência paisagística por excelência, a do pensamento aberto?»

Assim, a experiência que deriva da percepção da paisagem é fundamentada por várias tradições filosóficas, científicas e culturais, oferecendo uma pluralidade de posicionamentos.

1.1.1 A paisagem galega

A paisagem galega e a relação dos galegos com a mesma é de interesse do presente trabalho, particularmente no que se refere à sua reprodução no campo do cinema contemporâneo. A representação da paisagem e a relação com a natureza é frequentemente ligada à identidade galega. Existe um forte vínculo com a terra como via de identificação e de diferenciação, destacando a constante presença da paisagem na literatura galega e nas artes visuais transcendendo a sua dimensão puramente geográfica para se destacar como elemento que define a personalidade do povo galego, a sua espiritualidade e subjetividade. A partir da paisagem desenvolve-se uma estética,

uma cultura e mesmo um caráter identificável que tem inspirado diversas expressões artísticas. Recentemente, o tema tem vindo a ser explorando no audiovisual galego de forma rica e diversa.

Evocando o amor dos galegos pela natureza, o poeta e intelectual galego Castelao (1977) explica que a base da essência galega é a terra: Numa entrada da paisagem no homem e do homem na paisagem, foi criada a vida eterna da Galiza” (p. 280). Para Vicente Risco, outra notável figura da literatura galega, a terra é como Deus, um ser adorado e sagrado. A grande poetisa e novelista Rosalía de Castro confirma-o no prólogo do seu livro *Follas novas* «o poeta não pode prescindir do meio em que vive e da natureza que o rodeia» (1863: 8), ligando assim os criadores ao seu meio, como se de uma relação visceral entre o ser humano e o ambiente natural se tratasse. Desde o Romantismo, o mesmo amor pela paisagem está presente nos artistas galegos, tornando esta relação com a paisagem e a sua poesia uma possível identidade artística galega.



Imagem 9 - *Paisaje de montaña* (1902), Francisco Lloréns, pintura.

A prosa de Eduardo Pondal, Otero Pedrayo, Álvaro Cunqueiro ou Méndez Ferrín, a poesia de Rosalía de Castro ou as cantigas de Martín Códax vinculam a Galiza com diversas perspectivas e aproximam-se da subjetividade construindo um imaginário que reforça um forte caráter identitário através da sua relação com a natureza. Castelao entende a paisagem como um espelho da criação do ser humano que funciona como nutriente para a sua criatividade, recomendando ao artista que se inspire e copie os elementos da natureza, as formas, as cores e tudo o que nela encontre para criar um estilo próprio e encontrar sua personalidade artística. Para o autor, a arte é filha da paisagem e do caráter do artista, funcionando como um veículo condutor para a produção artística. Contudo, para Castelao o segredo reside na aprendizagem de como a observar e compreender, para poder depois representá-la: “É necessário que os pintores conheçam a Galiza para a pintar. É preciso que os galegos tenham a sensação da paisagem no peito para serem artistas” (Castro, 1992, p.141).

O artista, para Simmel, é aquele que é capaz de aliar o ver ao sentir, para finalmente, poder representar a paisagem. Esta visão vai de encontro ao que o poeta Castelao considera necessário para conseguir pintar as paisagens galegas: a necessidade de senti-las e de estabelecer ligações profundas com o ambiente. O crítico e professor Antón Castro (1992) aponta a dificuldade que pode sentir um estrangeiro em pintar a paisagem galega:

Para pintar a Galiza é preciso senti-la, não é por acaso que alguns pintores famosos, vindos do estrangeiro, declararam as paisagens galegas indomáveis. Elas não têm pintura para eles, mas sim para nós. Elas não são pintadas para aqueles que não entendem nada para além de vermelho, azul e amarelo; mas são pintáveis para quem está habituado a distinguir milhares de tons diferentes de verde, do quase amarelo ao quase azul (p.150).

A relação entre a paisagem e a identidade é uma questão cativante e de grande relevância, que tem inspirado intelectuais de diferentes áreas. É também uma questão que exige uma certa sensibilidade devido à sua qualidade melindrosa uma vez que pode ser facilmente manipulável, ideologicamente. É importante destacar essa forte relação entre a paisagem e identidade galega, especialmente dentro do movimento *galeguista*. Este surgiu como um reforço identitário, de resistência e afirmação enquanto povo, em particular, em contraste com o território vizinho espanhol. Para Castelao e outros autores do movimento, o processo de unificação nacional com Espanha causou fortes estragos tanto para a terra galega, como para o seu povo: “O que não podia morrer era a Terra – um sinal permanente da nação – porque por mais poder que tivesse o Estado centralista, seria sempre impotente para fazer do nosso território uma planície castelhana” (Castelao, 2000, p. 91). Rosalía de Castro refere-se ao território que se encontra na fronteira com Castela como o “deserto castelhana” e separa-o do fértil território da Galiza por uma "fronteira", enquanto Castelao declara «*Eu sei que tódolos galegos estamos orgullosos de ser fillos da Terra máis fremosa de Hespaña e cicais a máis fremosa do mundo*» (2000 : 306).

O discurso *galeguista* aproxima-se da paisagem como uma via de reforço identitário e um antídoto contra a perda de identidade face a Espanha. É notório constatar que nas suas abordagens não se referem à paisagem no sentido estritamente geográfico, mas sim, numa relação de afecto e admiração entre o povo e a sua terra. Para Castelao (2000):

Se quiséssemos diferenciar o espírito galego do castelhana, diríamos que estão representados nas lendas de Dom Ero e do Padre Navarrete. Nós somos o monge que

ficou em êxtase com o canto de um pássaro; eles são o monge que ordenou aos pássaros que ficassem em silêncio para se entregarem à meditação (p.439).

Desta forma, os diferentes elementos da paisagem servem como elementos identificadores e diferenciadores, e até de oposição. É particularmente interessante como através do contraste entre a paisagem galega e a dos povos vizinhos se estabelecem diferentes ligações de pertencimento e identidade. Em palavras de Castelao (2000):

Quando um galego entra nas planícies de León ou Zamora, sente-se numa terra estrangeira, invadido pela tristeza que os desertos produzem. Quando entra nas Astúrias, tem de habituar os seus olhos a um novo estilo de paisagem. Mas quando atravessa a fronteira portuguesa, sente-se na própria terra e não dá crédito à arbitrariedade da política histórica (p.90).

É curioso observar o papel fundamental que a relação com a paisagem ocupa para este grupo de intelectuais não só como fonte de prazer estético ou inspiração, mas como uma extensão de si mesmos enquanto indivíduos e especialmente como povo.

O catedrático de Geografia Humana Joan Nogué (2009), desenvolveu um estudo relevante sobre as relações existentes entre a paisagem e o que denomina de *sentido de lugar*, analisando como, em geral, as pessoas se sentem parte de uma paisagem com a qual estabelecem múltiplas cumplicidades. Entende esta relação como “um sentimento legítimo, ancestral e universal” (p.209) onde a paisagem desempenha um papel fundamental na formação e consolidação da identidade territorial.

Quando falamos de paisagem, estamos a referir-mo-nos, em essência, à paisagem cultural, ou seja, uma porção da superfície terrestre que foi moldada, percebida e interiorizada ao longo de décadas ou séculos pelas sociedades que vivem naquele ambiente, o que nos leva, inevitavelmente, a ligar paisagem e identidade territorial. A paisagem está repleta de lugares que incorporam a experiência e as aspirações das pessoas; lugares que se tornam centros de significado, símbolos que expressam vários pensamentos, ideias e emoções. A paisagem não só nos apresenta o mundo como ele é, mas também é, de alguma forma, uma construção desse mundo, uma forma de o ver. (p.210)

Existe uma longa e extensa tradição académica e intelectual no que se refere ao tema da identidade territorial e os seus vínculos com a paisagem, especialmente, dentro das áreas da geografia humana e das ciências sociais. Assume-se como essencial neste momento, fazer referência ao trabalho importante das escolas geográficas do final do século XIX e XX, em particular, a escola francesa ou escola *Vidaliana* em homenagem ao seu fundador Paul Vidal de la Blache, para quem o entendimento da geografia é inseparável da figura humana. Vidal de la Blache entendia a paisagem como tendo uma fisionomia característica que nos revela uma porção concreta do espaço – uma região – distinto, pelas suas características peculiares manifestadas por meio da observação e da sensibilidade do investigador. A ligação entre cultura e natureza daria à região um carácter distinto que a tornaria única, irrepetível e que seria visualizada e materializada através da paisagem. A ideia – presente até aos dias de hoje – de que a paisagem é, em certa instância, a cara do território, viu-se consolidada neste momento.

Por conseguinte, são múltiplas as interpretações que vinculam a paisagem à identidade, sendo, no entanto, em muitos casos imparciais e limitativas pela sua tendência em se aliar aos discursos de identidade nacional. O território converte-se em algo mais do que uma área geográfica, torna-se assim num espaço único, com identidade própria, ligado à história e à memória de um povo enraizado numa terra específica. Valores espirituais, psicológicos, memórias e laços ancestrais relacionam-se com a componente física, com a terra, resultando num importante reforço identitário. Nesta linha de pensamento, Nogué (2009) esclarece:

Nem todas as paisagens atuam como locais de identificação coletiva com a mesma intensidade. Nem todas as paisagens transmitem da mesma forma e com a mesma eficácia o sentimento de identificação como “povo”, como comunidade. Existem paisagens com um valor simbólico nacionalista mais acentuado do que outras
(p. 214)

No caso da teoria nacionalista galega, a paisagem é que constrói o ser humano, o povo e o artista. São várias as críticas a esta obstinação que insiste em relacionar a paisagem galega com uma identidade única e reconhecível, ou até mesmo com um carácter distintivo artístico. Desde as pinturas daquele que se entende ser o primeiro paisagista galego, Francisco Lloréns Diaz (1874 – 1948) até às mais recentes criações audiovisuais, passando pelas mãos dos criadores do Novo Cinema Galego e pela literatura e poesia do movimento nacionalista galego, a paisagem é um

elemento constante e característico nas produções artísticas, embora o seu protagonismo seja questionado.



Imagem 9 - *Paisaje de montaña* (1902), Francisco Lloréns, pintura.

Soliña Barreiro questiona o papel da paisagem sugerindo que, para poder percebê-la como elemento de deleite estético é preciso distanciarmo-nos dela enquanto espaço de trabalho. Neste sentido, diferencia duas classes sociais e pontos de vista: aqueles que olham para a paisagem como fonte de prazer e aqueles que a experienciam através do trabalho.

Soliña (2018) indaga sobre o arquétipo da paisagem galega desenvolvido pela literatura, a pintura e a fotografia durante os séculos XIX e XX, considerando-o uma representação desfasada e idealizada – e por isso, não objetiva – da realidade de um povo marcado pela emigração, pelo consequente abandono da zona rural, e pela pobreza.

Na maioria dos filmes, uma paisagem petrificada é erguida sob a forma de uma promessa. O tempo está paralisado e o passado promete um futuro: nada muda e em torno da emigração tudo permanecerá como antes de sair de casa. A imagem da paisagem da Terra não reflete as transformações sociais ou as suas necessidades, ela as oculta. (p. 44)

A análise de Soliña é de especial relevância para nos aproximar desse imaginário paisagístico composto por uma tentativa de recuperar a história da terra e construir uma auto-representação. Um imaginário produzido por relevantes figuras da cultura e história galega para o fortalecimento da identidade deste povo, que não obstante, se assume como necessário refletir sobre a realidade de uma nação. Como acontece em muitos outros casos, apenas as classes sociais mais

privilegiadas definiam e modelavam a nomeada auto-representação e a construção deste imaginário coletivo que se perpetua até o momento presente.

Outro fator, apontado por Soliña e outros estudiosos, é o impacto e o papel que a emigração representa neste imaginário. Após as fortes migrações de galegos e galegas para o estrangeiro, particularmente para a América do Sul, o imaginário de uma paisagem estática e de um espaço imutável é fortalecido por e para os galegos emigrados que, com saudades da sua terra, encomendavam filmes com o propósito de visitar a Galiza à distância e alimentar a memória e a ilusão dum possível retorno. Em palavras de Soliña (2018):

Assim, os realizadores tiveram o cuidado de apresentar uma imagem da Galiza que combinasse com a recordada pelos emigrantes. A insistência na permanência da mãe-matria esperada nos filmes de emigração revela o anelo de ser recebida por como se nada tivesse acontecido. O espaço não pode ter mudado porque esse espaço não é físico, é antropológico, daí a importância capital que, esses filmes retratem paisagens fixas, imutáveis e reconhecíveis. (p.67)

Os estereótipos da paisagem galega desenvolvidos em torno da emigração, representam a ferida de um povo marcado por esta separação com a terra natal, sendo raras as referências em relação à realidade económica, histórica ou social. É incontestável a forte ligação existente entre o povo galego e a sua terra, seja como elemento de identidade, fonte de prazer estético, trabalho laborioso ou puramente emocional, tornando visível ao longo do tempo o vínculo e a relação para além da sua dimensão puramente geográfica.

1.2 A paisagem no cinema

A paisagem implica o isolamento de uma determinada extensão espacial e uma certa longitude temporal, indicando que é produzida pela interpretação humana, ou seja, do ponto de vista da psicologia, da cultura, da educação ou mesmo da política, é seletiva. Consequentemente, no que concerne à abordagem estética da paisagem, quer seja na pintura, fotografia ou cinema, envolve mais do que uma simples seleção, envolve mecanismos de interpretação e de omissão, individuais ou de grupo.

Uma paisagem pode ser reconfortante e intimidante, desafiadora e tranquilizadora. Pode muitas vezes ser usada como representação da realidade, como prova do descobrimento de territórios, como fonte de prazer estético ou como material de estudo científico, mas também podem ser criadas, inventadas pela imaginação de pintores, fotógrafos e cineastas. Harper e Rayner (2010) reforçam esta ideia ao afirmar que: “As paisagens, portanto, não são apenas seletivas, nunca são neutras no que refere a intenção ou recepção.” (p.16)



Imagem 10 - *The seventh seal* (1957), Ingmar Bergman, fotograma.

O cinema tem uma longa tradição em mostrar visões do mundo natural. Desde as suas origens é possível encontrar imagens das primeiras paisagens cinematográficas – incluindo filmes do catálogo dos irmãos Lumière e outros pioneiros, tal como, Alice Guy Blaché – . Um dos primeiros géneros cinematográficos conhecido como *travel film*, com grande sucesso até aproximadamente 1906, concedeu à paisagem uma posição dominante, ocupando um papel importante nas transformações culturais que afetaram o mundo ocidental moderno ao longo do século. Alguns exemplos são as filmagens feitas sobre as ex-colónias da África, da Índia e da América do Norte e do Sul, trazendo à Europa um gosto pelas paisagens “exóticas”, mas também fortalecendo a identidade e a paisagem nacional. O século XIX foi também o momento em que se popularizou a ideia da carta postal, onde na maioria das vezes se encontrava uma fotografia ou um desenho de paisagem. Desta forma, ao fazer uma retrospectiva sobre o início do cinema, é impossível não notar a atração pela paisagem como um elemento sólido e apreciado tanto pelos primeiros realizadores, como pelos primeiros espectadores do cinema.



Imagem 11 - *Spain* (1905), Alice Guy-Blaché, fotograma.

Anos mais tarde, a narrativa ficcional tornou-se a forma dominante no cinema, tendo sido ressignificado o papel da paisagem e novas dimensões exploradas, nomeadamente, a capacidade que os cenários naturais adquiriram para apoiar o enredo, construindo camadas narrativas em relação ao mundo externo e interno das personagens. Poder-se-á falar de paisagem pela simples presença de um cenário natural num filme? Esta é, sem dúvida, uma questão essencial a ser discutida, uma vez que usar o mesmo termo em outras condições e linguagens diferentes da pintura, desenho ou fotografia, pode vir a trazer novos significados. Será o conceito e a experiência da paisagem igual para todas as artes visuais? Podemos considerar o cinema como um modo de representação único pela sua capacidade de trabalhar o espaço, o tempo, a imagem, o movimento e a narrativa ao mesmo tempo?

Para explicar a paisagem na experiência cinematográfica, impõe-se olhar sob duas perspectivas antagónicas. Por um lado, num sentido estrito e estético, referimo-nos ao espaço privado da figura humana que se oferece à contemplação. Por outro, num sentido mais amplo e narrativo, a noção de paisagem refere-se ao espaço onde acontecem ações determinantes para a história, independente da figura humana. Segundo alguns académicos, o problema teórico da paisagem no cinema encontra-se na tensão existente entre a observação distanciada e a participação imersiva, entre a atitude narrativa (ambiente/cenário) e a atitude pictórica (paisagem).

Neste sentido, o cinema apresenta uma constante oscilação entre a paisagem e o ambiente, entre a percepção e a ação. Através da função narrativa, o cinema usa o espaço ao serviço da história e da causalidade, convidando o espectador a interessar-se pela ação presente no espaço, e, paralelamente e frequentemente afastar o espectador do estado contemplativo face à paisagem.

As duas opções, ambiente e paisagem, são importantes já que ambas cativam o espectador a se interessar pelas ações que acontecem num determinado espaço, desenvolvendo assim competências estéticas e narrativas ao estabelecer vínculos com o território de uma maneira ou outra. Em ambos os casos, estamos perante o encontro entre o olhar do espectador com o espaço físico mediado por um dispositivo – um instrumento, um filtro – com potencialidade de transformar (ou não) o espaço físico num campo narrativo, servindo para evidenciar ambos os elementos como meio de registo.

Luca Bandirali (2020) conclui:

As diferenças fundamentais entre ambiente e paisagem encontram-se, portanto, de antemão, na intenção criativa que as determina, como *a posteriori*, na sua recepção. A paisagem se oferece à contemplação porque, embora seja o resultado de uma separação (entre o sujeito e a natureza), é também o resultado de uma renúncia à ação; ao contrário, o ambiente é a origem da narrativa que abriga a concatenação causal dos acontecimentos (p.261).

O cinema como forma de arte de maior sucesso do século XX, envolve o uso de tecnologia que tem evoluído constantemente desde a sua criação. A paisagem cinematográfica acompanha esse desenvolvimento vivenciando mudanças não só na forma como é representada, mas também na sua interpretação e como é partilhada e vivenciada pela audiência.

Mediante o dispositivo usado pelo cinema, a câmara, é possível registar e selecionar porções do território usando o enquadramento. Uma característica distintiva em relação à pintura e à fotografia, é a possibilidade de representação do movimento que o cinema oferece. O movimento efetuado pela câmara tem um papel fundamental na paisagem cinematográfica pois o tempo e a velocidade funcionam em perfeita simbiose, guiando o espectador pela paisagem, permitindo representar áreas de território extensas. A combinação do enquadramento, o tempo e a velocidade transformam a experiência do espectador. Outro fator fundamental para o cineasta consiste em definir o lugar exato onde posicionar a câmara, decisão esta que condiciona as possibilidades de movimento e de alcance. Deste modo, a paisagem construída pelo cinema é composta pela combinação de algumas variáveis, estando a tomada de decisão condicionadas ao alinhamento entre a intencionalidade do realizador e a interpretação do espectador.

A luz, a cor e a forma, são outros elementos presentes na paisagem cinematográfica comuns à pintura e à fotografia. O uso e a combinação destes elementos possibilita a representação do mundo natural, permitindo uma aproximação da realidade ou, pelo contrário, à sua modificação e desconstrução, resultando em novas interpretações e visões do mundo. O equipamento tecnológico oferece infinitas possibilidades, retirando ou adicionando a quantidade de luz e sombra, o tom e as cores da imagem, a sua focagem e desfocagem, oferecendo total liberdade ao artista, tal como acontece na pintura ou na fotografia. O papel do cineasta consiste em decidir como usar estes elementos para comunicar a sua intenção e conectar com o público, indo muito além da contemplação e busca pelas linhas, cores, luzes e sombras. A visão destes criadores, sejam eles cineastas, pintores e fotógrafos, é a reprodução de um prazer pela natureza que resulta numa manifestação artística. A paisagem em si mesma não é interessante ou o contrário, uma vez que estes são conceitos humanos. O indivíduo com propensão artística é quem sente as cores, a luz e as formas e as interpreta seguindo padrões estéticos.



Imagem 12 - *Nostalgia* (1983), Andrei Tarkovsky, fotograma.

Porém, seria incorreto dizer que a paisagem cinematográfica é apenas composta pela imagem. Embora a luz, a cor, o enquadramento e o movimento desempenhem um papel fundamental no cinema, é preciso ter em consideração o som e a música como parte integrante destas paisagens e é aqui onde a paisagem cinematográfica se distancia mais uma vez das demais artes visuais. Quer seja o som natural da imagem, quer seja uma construção complementar, a contribuição do som para a experiência da paisagem é decisiva. Nem sempre foi assim. É comumente sabido que as primeiras obras cinematográficas não contavam com a componente sonora, no entanto, presentemente o som é um elemento tão importante como a imagem na

construção da experiência cinemática. O que o espectador ouve, adiciona, expande, completa e questiona a imagem, a ação, o movimento ou a forma.

O som e a música complementam a imagem em alguns momentos, e assumem o total protagonismo noutros. A combinação de ambos funciona como um guia para a experiência do espectador, auxiliando a interpretar, compreender, sentir ou até mesmo antecipar situações.

De acordo com Harper e Rayner (2010) :

O som e a música, tal como a imagem, têm uma perspectiva. Podem adicionar uma profundidade mimética a um quadro ou à sequência de um filme. Também podem ser puramente evocativos, o que costuma acontecer com a música para filmes. Os aspectos sensoriais transversais das paisagens cinematográficas são consideravelmente avaliados em qualquer consideração do aural e na diferenciação entre som, música e, de fato, ruído. O ruído, que tende a denotar um som inesperado ou desagradável, interrompe uma paisagem cinematográfica, sugerindo uma perturbação no equilíbrio da imagem ou banda sonora (p.18).

A paisagem cinematográfica envolve uma combinação complexa de recursos, tanto naturais, como visuais, auditivos, de movimento e intenção, configurando o próprio conceito e a cultura do paisagismo numa significação múltipla e frequentemente divergente. A complexidade do termo parece estar relacionada com a sua dual combinação de componentes objetivos (espaço físico) com os valores subjetivos, produto da interpretação humana. Uma leitura puramente analítica dos seus elementos separadamente, ou pelo contrário, uma interpretação subjetiva levariam a complicar ainda mais o conceito. É preciso entender a paisagem como uma combinação de fatores mesmo com as divergências existentes. De acordo com Zoido (2000):

Desde a redescoberta e globalização do conceito da paisagem no ocidente a partir do século XVI, foi-lhe atribuído um caráter próprio, assentando as bases do paisagismo contemporâneo que extrapolam as fronteiras da arte e da geografia. Porém, o momento atual de separação e desequilíbrio entre o ser humano e a natureza, acelerado pelo desenvolvimento tecnológico, tem incentivado uma crescente valorização social das paisagens que são percebidas como algo mais do que um conjunto de valores formais. A paisagem passa a ser entendida como um fator de

qualidade de vida e bem-estar e como recurso de grande valor, tudo isso embutido no avanço geral da consciência ambiental. (p.7)

O cinema tem desempenhado um papel fundamental na criação de vínculo entre o espectador e a paisagem, aproximando-o da temporalidade e espacialidade dos ambientes naturais que raramente são por ele habitados. Mais especificamente, no caso do paisagismo cinematográfico na sua modalidade documental, encontramos uma longa tradição estética onde cineastas e espectadores enfrentam o meio natural mediante a observação. É comum dentro deste género encontrarmos uma preferência pelos planos de longa duração onde o inconsciente do espectador é estimulado a persistir numa imagem por um tempo – fugindo às convenções narrativas do cinema – sendo convidado a observar os detalhes, a sentir e “entrar” na paisagem na busca de novos significados.



Imagem 13 - *13 Lakes* (2004), James Benning, fotograma

O professor e pesquisador Villarmeia (2014) diferencia três tipos de paisagismo classificando-os segundo o seu grau de subjetividade: o observacional, o psicogeográfico e o autobiográfico. O primeiro caracteriza-se por ser o mais objetivo dos três, onde a imagem e o som ambiente de determinada paisagem são registados com simplicidade, aproximando-se da sua forma crua no meio natural. Neste tipo de paisagismo, o cineasta reduz a sua participação ao máximo, limitando as suas decisões estéticas ao mais elementar – definir a posição onde situar a câmara e a duração de cada plano. Um dos principais cineastas deste género é o norte-americano James Benning, conhecido pelos seus filmes observacionais do ambiente natural, tais como *13 Lakes* (2004) ou *Ten Skies* (2004) caracterizados por planos fixos de longa duração onde se observa o movimento da natureza em contraste com a imobilidade da câmara.

O segundo tipo de paisagismo, conhecido como psicogeográfico, implica um maior grau de subjetividade por parte do cineasta que trabalha com a aparência atual da paisagem filmada em contraste com acontecimentos e vivências prévias desse território. Este tipo de paisagismo presta especial atenção aos efeitos que o território exerce sobre a figura humana, considerando os acontecimentos históricos e vivências de um lugar em particular.



Imagem 14 - *News from home* (1976), Chantal Akerman, fotograma.

Por último, o terceiro tipo de paisagismo conhecido como autobiográfico é o mais subjectivo dos três já que implica uma maior participação do cineasta que fará uso das suas experiências pessoais para criar vínculos com a paisagem resultando na sua própria leitura do território. Uma cineasta que se destaca pelo seu uso deste género é Chantal Akerman no seu filme *News from Home* (1976) onde escutamos a realizadora ler cartas escritas pela sua mãe enquanto nos são mostradas imagens de diferentes locais da cidade de Nova York.

A paisagem tem uma longa tradição como matéria e objeto dentro do cinema, operando em simbiose com a dimensão cultural, subjectiva ou até espiritual resultante da interação humana. Desta forma, a experiência estética da paisagem é uma vivência individual e interna num primeiro momento, mas é externalizada através de práticas artísticas tais como o cinema, que permitem a construção estética da paisagem, vinculada a uma sociedade e um momento específico.

Tal como foi analisado neste capítulo, durante a modernidade a noção da paisagem mais disseminada tem sido a que faz referência a uma representação de ordem estética, onde a origem é pictórica. A paisagem, seria da ordem da imagem, seja esta visual, escrita ou verbal sobre um território. Jean Marc Besse (2006) descreve-a como uma relação com o visível:

O visível conta algo, uma história; é a manifestação de uma realidade da qual ele é, por assim dizer, a superfície. A paisagem é um signo, ou um conjunto de signos, que se trata então de aprender a decifrar num esforço de interpretação que é um esforço de conhecimento, e que vai, portanto, além da fruição e da emoção. A ideia é então que há de se ler a paisagem (p.63-64).

De facto, a dimensão visual e estética da paisagem tem sido objeto fundamental para os estudos artísticos e, não obstante, ser de interesse primário para o desenvolvimento do presente trabalho, a redução da paisagem e das suas significações unicamente estéticas não é um argumento satisfatório. É preciso compreender e em muitos dos casos aliar a dimensão estética à construção cultural, aos estudos geográficos, à ecologia ou à arquitectura, incluindo outras perspectivas de diferentes universos de significação. O território, será afectado pelas qualidades paisagísticas próprias da área de quem as considera, extraindo formas de organização, estruturas, tensões e representações específicas de cada área.

- Capítulo 2: O Novo Cinema Galego

O cinema galego encontra-se provavelmente no momento mais importante e efervescente da sua história, tanto no que diz respeito à capacidade de produção, como na qualidade e caráter. Desde o nascimento da *Axencia Audiovisual Galega* (AAG) em 2006, responsável pelo apoio financeiro de diversos projetos e pela promoção de muitas das criações artísticas, surgiu na Galiza uma nova forma de conceber o cinema. Novos cineastas e obras com orçamentos modestos conquistaram o espaço e reconhecimento em circuitos de vanguarda internacional colocando o cinema galego no mapa (embora ainda de dimensões reduzidas).

O cinema galego é um conceito ambíguo e plural: de um lado encontramos a linha de pensamento que defende a ideia de que apenas os filmes realizados na Galiza, em língua galega, dirigidos por realizadores galegos e financiados por capital autóctone podem ser considerados como cinema galego; do outro, a linha de pensamento recai sobre aqueles que entendem o cinema galego é toda obra que tenha sido filmada em território galego, ou por realizadores galegos em qualquer lugar do mundo. A primeira hipótese exige um cinema onde é necessária a presença da identidade galega e o compromisso com ela, seja através da língua, do território, da narrativa ou das personagens. O perigo deste posicionamento é a exclusão de diversos títulos que não seguem esses requisitos. A segunda hipótese, busca ampliar ao máximo a inclusão de obras dentro do entendimento que é o cinema galego provocando uma perigosa tendência para a indefinição. Em ambos os casos, estamos perante uma disjunção em torno do conceito, mas também ante uma clara intenção de renovar o modelo de produção audiovisual galego e consolidá-lo como um referente a nível nacional e internacional.

Obras de jovens cineastas que nascem da necessidade de querer fazer cinema e que se concretizam, na sua maioria, a partir de auto-produções ou de orçamentos reduzidos, são condições que caracterizam este cinema outorgando-lhe grande parte da sua identidade. O atual cenário tecnológico desempenha também um papel fundamental na expansão do cinema galego reduzindo os custos de produção e democratizando o acesso aos media e tecnologias necessários.

Embora a história deste cinema seja marcada pela descontinuidade e, muitas vezes, pela precariedade e dificuldade de distribuição das produções, nos últimos anos tem-se assistido ao aumento do número de obras, realizadores, formatos e géneros explorados dando lugar ao nascimento da *label* “Novo Cinema Galego”. Este termo foi criado pelos críticos Xurxo González, Martin Pawley e José Manuel Sande em 2010. Dentro desta *label* encontramos um cinema com

filmes de autor tais como Oliver Laxe, Xisela Franco, Eloy Enciso, Diana Toucedo, Lois Patiño, Peque Varela, Ivan Castiñeiras, Carla Andrade, Ángel Santos, Xacio Baño, Margarita Ledo Andión ou Helena Girón, entre outros.

Formada por cineastas nascidos na Galiza ou descendentes de galegos, a *label* do Novo Cinema Galego foi criada para dar visibilidade a estas obras realizadas desde a periferia, com difícil acesso ao circuito comercial e para fortalecer a indústria galega a partir de dentro. O Novo Cinema Galego é uma *label* que agrupa realizadores e as suas obras não se limitando a um género específico, formato ou estilo, mas que busca sim incluir e fomentar a produção local. É possível encontrar semelhanças nos trabalhos dos realizadores, especialmente no que concerne ao forte carácter experimental, às temáticas e aos modelos de realização. Este é um cinema qualificado como um cinema periférico e de fronteira, e embora seja possível identificar características em comum, estas não são excludentes nem funcionam como critério de seleção dentro da *label*.

Um questionamento fundamental presente quando falamos deste grupo de criadores gira em torno da sua nomenclatura: estamos perante um movimento, uma escola ou uma corrente? E quais as características que lhes são comuns? Os possíveis fatores que podem originar uma geração de autores ou uma determinada corrente não seguem um padrão determinado, e cada um desenvolve-se dentro das suas particularidades ao seu próprio ritmo. Alberte Pagán (2008), um dos principais autores e teóricos do Novo Cinema Galego reflete sobre a questão da seguinte forma:

Suponho que, mais do que um movimento, essas criações surgem das necessidades individuais de cada cineasta, porque na Galiza não existe uma escola de cinema propriamente dita. Em qualquer caso, a tendência para a experimentação apresenta-se como a única forma viável de realizar um trabalho mais honesto e pessoal. O resto do que é feito é baseado na imitação de modelos pré-existentes, então o resultado é adotado como uma cópia ordinária e com pouquíssimos meios do que foi feito por décadas. (p.9)

O responsável pela programação do festival internacional de cinema independente de Buenos Aires, BAFICI, num artigo publicado no jornal *El País*, descreve o *Novo Cinema Galego* como:

De uma nova geração, ou melhor, de um espírito novo e até despreocupado, para reescrever ou renunciar a todas aquelas mudanças no cinema espanhol da última década, ora com uma certa reverência e outras mais inovadoras, mas sempre procurando seguir em frente, não perderá todo o terreno conquistado até o momento. (F. Gayo em I. Martínez, 2011a, p.131)

A pesquisadora, professora na Universidade de Vigo e produtora Isabel Martinez (2015), figura essencial para este cinema, ao qual pertence, desde a sua origem tanto através da produção fílmica como no âmbito académico, opina e questiona:

Além da natureza documental comum a todos os filmes, podemos realmente falar sobre traços geracionais distintos, quando os discursos e as intenções são tão díspares? Se há uma característica comum a todos esses autores, pode ser o sentimento de desamparo que parecem transmitir. Esta sensação é causada pela falta de uma distribuição estável e um sistema de exibição. Os autores são obrigados, na maioria dos casos, a realizar as suas obras apenas com o apoio, quando muito, de uma bolsa do Ministério da Cultura da Xunta de Galicia, sem estarem a cargo de uma produtora que os subscreva. (p.131)

Se analisarmos a trajetória dos seus autores, encontramos origens diversas, oriundos do universo das belas artes (Susana Rey), da filosofia (Lois Patiño), história, comunicação (Oliver Laxe) e de escolas de cinema fora da Galiza. Essa formação heterodoxa é um dos fatores que contribuem para a pluralidade e diversidade deste grupo. O realizador Lois Patiño (2014) aponta as relações informais entre os criadores como um dos elementos fundamentais para a existência desta geração de criadores:

Aqui temos uma série de autores em que a única coisa que poderia nos envolver é que tentamos explorar novas linguagens, o que não é um cinema convencional. Porque O *Quinto Evangelho* de Gaspar Hauser, *Vikingland*, *Arraianos*, *Todos vos sodes capitáns* ... o que eles têm em comum? Parece-me incrível, nós também nos conhecemos, ajudamos, apoiamos e damos conselhos (IOIS patino em Arenas, par. 15).

O realizador Ángel Santos reafirma a importância do apoio mútuo entre os integrantes numa entrevista pessoal com Isabel Martinez a 29 de julho de 2014: “O que há é feedback, diálogo, camaradagem, o que ajuda no avanço do trabalho criativo. Isso se reflete não apenas no aparecimento de filmes, mas também nos espaços de reunião e exibição.” (Martinez, 2015, p.132)

Na visão de Santos (2014):

Nem todo cinema galego recente deve ser considerado Novo Cinema Galego, nem tudo o que se pega sob esse guarda-chuva terá o mesmo interesse ou qualidade. Desde o início, a proposta foi entendida como algo mais aberto e unificador do que exclusivo. (...) A característica fundamental tem a ver com uma vontade clara de independência criativa que se reflete nos

modos de produção, embora no próprio Cinema Novo Galego estes sejam bastante diversos. (...) Penso também que os sócios do Novo Cinema Galego e arredores são praticamente a primeira geração na Galiza que fala sobre cinema e com uma formação cinematográfica rigorosa e contemporânea (não me refiro exclusivamente à académica, embora também). Além disso, tematicamente e formalmente, pode-se traçar um interesse comum no conceito de paisagem, temporalidade, a ideia de deslocamento e a busca por identidade e raízes. (Martinez, 2015, p.132)

Encontramo-nos perante várias formas de olhar para o conjunto de produções que se vem afirmando dentro do panorama galego, onde qualquer classificação resulta numa tarefa arriscada e imprecisa. O uso de um idioma próprio, o território, a temática ou a base literária são critérios de classificação difusos que podem desencadear equívocos e por isso muitos apontam as produções ou co-produções com orçamento público ou privado da Galiza como o parâmetro mais aceite. São várias as reflexões sobre as quais nos poderemos deter sobre esta *label* de carácter formalista, estético, histórico ou sociológico fortemente marcadas por sua índole plural que analisa produções realizadas dentro de um espaço-tempo semelhante, compartilha motivações e conjunturas. Por se tratar de um movimento recente a sua catalogação objetiva é prematura. Na visão de Suarez (2015):

É uma corrente vanguardista, idealista e independente. São criadores fora do estabelecido que agem com total liberdade; um grupo muito heterogéneo – inclassificável no que diz respeito aos valores estéticos ou estilísticos – que se opõe firmemente ao padrão industrial estabelecido. É, em suma, o momento cinematográfico mais importante da história da Galiza. A proposta de um modelo alternativo de produção audiovisual e o sucesso das suas obras em diversos festivais internacionais de prestígio colocam-nos como uma referência dentro e fora de Espanha (p.14)

2.1 Origem da *label*

Durante os últimos anos o cinema galego tem vivenciado uma ascensão inigualável. Os responsáveis pelo sucesso atingido são jovens criadores que com suas propostas de baixo orçamento, têm proporcionado uma renovação na linguagem audiovisual ao quebrar com antigas tradições, abrindo novos caminhos e aproximando-se de modelos de autoprodução.

O termo *Novo Cinema Galego* foi cunhado pelos críticos Xurxo González, José Manuel Sande e Martin Pawley em 2010, cinco meses antes de Oliver Laxe ter participado na quinzena de diretores do Festival de Cannes (Maio de 2010) com *Todos vós sodes capitáns*, filme vencedor do prestigioso prémio FIPRESCI que estabeleceu um marco de referência na história do cinema galego e um símbolo do início deste movimento.

Apesar do aparecimento de movimentos cinematográficos que apostam em novos modelos surgir da necessidade de expressão dos criadores e de mostrar outras visões de mundo, é importante destacar o impacto do contexto, das estruturas e redes existentes que propiciam e apoiam a criação do movimento e das suas produções.

É fundamental a participação e união não só dos diretores, produtores, críticos e das equipas de realização, mas também dos diferentes organismos públicos e órgãos administrativos essenciais para o desenvolvimento e consolidação dos movimentos.

Em 1999 o governo galego (*A Xunta*) presidido por Manuel Fraga aprovou a Lei 6/1999 estabelecendo o audiovisual galego como um setor chave e prioritário dada a sua importância cultural, social e económica, criando diversos organismos que visavam potenciar a criação e a produção audiovisual. Alguns dos objetivos delineados para o audiovisual galego incluíram a normalização linguística do galego e a construção de uma identidade galega. A partir da aprovação desta lei, a indústria audiovisual galega cresceu de forma exponencial graças ao investimento público, embora ainda dependesse em grande medida do partido político no governo.

Entre 1990 e 2005, durante o governo do Partido Popular, para além da aprovação da Lei do Audiovisual de Galicia de 1999 que demarcou o que se pode considerar um antes e um depois no audiovisual galego, foi também inaugurada a *Escola de Imaxe e Son de Coruña* (EIS). Acompanhando estas mudanças na área, foi possível observar o surgimento da licenciatura em Jornalismo na Universidade de Santiago de Compostela, da licenciatura em Publicidade na Universidade de Vigo e três universidades galegas implementaram licenciaturas em Comunicação Audiovisual, contribuindo para o aparecimento e a formação de novos cineastas e profissionais da área assim como a aproximação do público às produções galegas.

Durante o governo do Partido Popular foi criado um organismo denominado Consórcio Galego do Audiovisual cuja função era regular o sector e promover a produção galega através da criação de catálogos como o *Docs Galicia* e o *Curtas Galicia* e de atividades formativas para melhorar as capacidades dos profissionais galegos. Para além do investimento logístico, legal, de

documentação e de comunicação, assistiu-se também ao investimento financeiro na produção artística audiovisual.

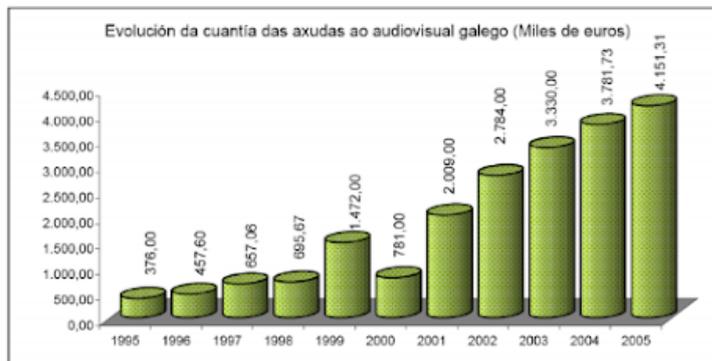


Imagem 15 - Gráfico da evolução das ajudas públicas ao sector audiovisual galego (Martinez, 2015, p.150)

Um outro fator de relevância que contribui para o avanço da produção audiovisual galega foi a inclusão das pessoas físicas nas convocatórias para guionistas e de novos realizadores, que até então eram destinadas unicamente às produtoras. Facilitar o acesso das pessoas físicas e a incorporação das chamadas obras inovadoras a esta linha de financiamento possibilitou a aparição de projetos de, até então, difícil financiamento devido ao seu carácter experimental-artístico, favorecendo a criação de obras não sustentadas na ideia de argumento ou narrativa. Estas medidas manifestaram-se como fundamentais para compreender a importância do apoio por parte da administração pública.

Nas eleições de Junho de 2005, o Partido Popular perdeu a sua maioria absoluta dando lugar à formação de um governo de coligação entre o *Partido Socialista da Galicia* (PSdG-PSOE) e o *Bloco Nacionalista Galego* (BNG) (até 2009). O novo governo definiu uma nova política para o setor audiovisual visando a promoção internacional da imagem e da cultura galega através de programas específicos e apoios financeiros, ambicionando afirmar-se como um mercado audiovisual com identidade própria e consolidar a sua indústria. Destaca-se aqui pela primeira vez, a importância da presença da língua galega como um critério de destaque entre os requisitos para a obtenção deste financiamento.

2.1.1 A *Axencia Audiovisual Galega*

Em Novembro de 2007 foi criada a *Axencia Audiovisual Galega* (AAG), um órgão, a princípio sem personalidade jurídica própria, responsável pela execução das políticas que competem a área audiovisual. Embora com uma curta vida de existência (de Novembro de 2007 a Fevereiro de 2009), esta estrutura promoveu a uma série de produções artísticas, tendo sido este trabalho posteriormente desenvolvido pela AGADIC (*Axencia Galega de Industrias Culturais*). Entre as funções da AAG destaca-se: a gestão de financiamento à produção; o incentivo ao trabalho de autor; e a criação audiovisual independente. A maioria dos seus recursos foi concentrada em duas frentes de atuação: a oficina de produção, e a oficina de promoção e difusão.

- a) A oficina de produção teve como principal missão o apoio contínuo aos profissionais do audiovisual em todas as etapas da realização do projeto, assim como, a abertura de convocatórias que incluíam propostas orientadas a pessoas individuais, fundamentalmente novos criadores com propostas autónomas e independentes.

Neste contexto criam-se também as *Axudas ao Talento*, que possibilitaram pela primeira vez o acesso a criadores de maneira pessoal, tornando-se determinantes para a propulsão de uma nova geração de cineastas, tais como, Eloy Enciso, Oliver Laxe ou Ángel Santos; autores estes que conseguiram com as suas obras um reconhecimento notável em prestigiados festivais tais como o prémio FIPRESCI no festival de *Cannes* para o filme *Todos vós sodes capitáns* (2010).

- b) A oficina de promoção e difusão proporcionou apoio nas áreas de promoção e difusão do audiovisual galego, com foco nas produções independentes e alternativas, propondo uma rede de circuitos alternativos nas vilas que careciam de atividade cinematográfica, com o objetivo de apoiar a distribuição do cinema feito no país. Infelizmente, a sua curta existência não tornou possível a sua consolidação.

Muitos teóricos concordam em situar a criação da *Axencia Audiovisual Galega* e as *Axudas ao Talento* como iniciativas essenciais para a renovação cinematográfica galega e a sua respectiva

relação com o aparecimento do *Novo Cinema Galego*. A aposta da *Axencia Audiovisual Galega* nas produções pessoais e outras vias de realização para além do cinema industrial foram de inegável relevância para a evolução e consolidação do NCG. Pela primeira vez na breve história do cinema galego, uma administração pública reconhece e interessa-se pelo território que ocupa o cinema contemporâneo e pelos seus criadores, afirmando-se novos cineastas e assistindo-se a uma diversidade de obras inegalável.

Não obstante, desde a criação da AAG até os dias de hoje, o Novo Cinema Galego tem conquistado seu próprio espaço em importantes festivais de todo o mundo, consolidando-se como um cinema com força e carácter próprio embora ainda relativamente pequeno, que surge num contexto de financiamento e investimento por parte do governo o que definitivamente demarcou um momento de ruptura na criação cinematográfica galega.

Tal como afirma Jaime Pena (2013):

Todos vós sodes capitáns, foi o primeiro fruto visível de uma nova linha de ajuda do governo galego. No espírito das bolsas e de pequenas verbas (no máximo 30.000 euros, depois reduzido a 20.000), as "bolsas de criação audiovisual para o desenvolvimento e promoção do talento audiovisual galego" deram um impulso preciso ao florescimento de um cinema alheio às condições do mercado e da produção industrial, um cinema que é, diria, pensado para os festivais internacionais mais exigentes (p.26).

2.2 Características do Novo Cinema Galego

O surgimento de uma *label*, um movimento ou uma escola nem sempre é um processo objetivo e constante, e, em muitos casos só chega a ser entendido e consolidado como tal *a posteriori*. O caso do *Novo Cinema Galego* não é diferente. A aparição de uma nova geração de cineastas de forma mais ou menos espontânea, com diversidade de estilos, um contexto similar e características em comum, pode ser entendida como um movimento ou escola? Funciona como coletivo? Em caso afirmativo, quais são as características que lhes são comuns?

São reconhecíveis os elementos em comum na obra dos diferentes cineastas, tanto no que diz respeito a questões estéticas, temáticas ou de estilo, contudo o elemento que parece ser

definitivo quando se fala desta geração de autores é o contexto e as circunstâncias, em muitos casos precárias, que partilham. Na visão de Isabel Martinez (2015):

Os autores são obrigados, na maioria dos casos, a realizar os seus trabalhos com o apoio, quanto muito, de uma bolsa do Ministério da Cultura da *Xunta de Galicia*, sem estar a cargo de um produtor que os subscreva (p.155).

Estamos perante um grupo heterogéneo de criadores que trabalha com poucos recursos e orçamentos reduzidos, mas que se conhecem e se ajudam, estabelecendo redes de comunicação e cooperação, o que definitivamente estimula a ideia do coletivo.

Como disse Thomas Elsaesser (2002), os festivais de cinema são o espaço de reconhecimento destes fenómenos, para que um novo autor seja uma "descoberta", dois sejam um prenúncio de uma "nova vaga" e três novos autores do mesmo país formam um "novo cinema nacional" (p.100).

2.2.1 Um cinema periférico e de fronteira

Para definirmos este cinema é preciso entendê-lo dentro do seu contexto histórico, como foi desenvolvido no capítulo anterior, num contexto cinematográfico e geográfico. No caso do cinema galego, a sua localização particular dentro de Espanha e no mundo, carrega uma série de características específicas, em relação à língua, à identidade, às temáticas trabalhadas ou à sua condição enquanto cinema periférico de pequeno porte.

Este cinema depende de uma situação geográfica que o situa na periferia do país, à margem dos grandes centros como Madrid ou Barcelona onde se encontram as principais produções nacionais, assim como os centros de pesquisa e formação. Esta condição geográfica, histórica e psicológica pode parecer a princípio negativa, mas são estas características que lhe outorgam o seu carácter particular e possibilitam que, mesmo numa escala reduzida, se produzam filmes com identidade própria, que refletem uma cultura e suas particularidades sem falar exclusivamente sobre a Galiza, mas a partir da Galiza entendida de uma forma ampla.

Para uma aproximação à situação particular do NCG e do seu enquadramento enquanto cinema regional/nacional com uma língua e cultura própria, é importante considerar esta

classificação de carácter territorial, mesmo podendo ser uma tarefa arriscada e em muitos casos imprecisa. Estamos perante cinemas pertencentes a populações demasiado pequenas que não detêm poder económico para sustentar uma indústria comercial, e onde a existência de uma língua própria dificulta a sua distribuição e acessibilidade. São casos similares aos de países como Irlanda, Wales ou Dinamarca, países que pelo seu tamanho ou contexto económico e sociocultural operam à margem das grandes indústrias e se aproximam entre eles enquanto cinema de pequenas nações. As bases para definir um cinema como este ainda são imprecisas, mas podemos identificar dois pilares essenciais: o primeiro situa-o necessariamente à margem da grande indústria; e o segundo implica uma presença em maior ou menor medida das particularidades identitárias, sociais, cultural ou linguísticas da região que representa.

Mette Hjort e Duncan Petrie (2007) reflectem sobre esta temática em “*The cinema of small nations*”:

Algumas pequenas nações ou estados são marcados por uma história de domínio colonial e, portanto, por uma importante complexidade relacional que a ênfase no imperialismo cultural e económico americano tende a obscurecer. Muitas pequenas nações produtoras de filmes buscaram alianças nos últimos tempos com nações que são percebidas de forma semelhante como lutando contra as desigualdades que o tamanho, sob alguma indefinição desse termo, gera. Como ferramenta analítica no contexto dos estudos cinematográficos, o conceito de pequena nação promete lançar luz sobre pelo menos a algumas das formas como as forças subnacionais, nacionais, internacionais, transnacionais, regionais e globais se articulam e competem na esfera do cinema (p.9)

A consciência de produzir numa língua minoritária ou em países com poucos habitantes afeta o fazer cinematográfico que já se inicia com a certeza das limitações que irá enfrentar em todas as etapas, mas especialmente, na distribuição e exibição. O que muitos destes cinemas de pequenas nações têm em comum é um passado formado por décadas de silêncio cinematográfico que tem vindo a florescer para refletir sobre a importância de criar imagens feitas pelos seus habitantes que mostrem a “sua” perspectiva, preocupações, língua e espaço de interação. São cinemas que surgem da necessidade de algum tipo de significado nacional e reconhecimento e, na maioria dos casos, assim como acontece com o NCG, a criação de políticas e estruturas estáveis de

financiamento para a sua promoção e distribuição tornam-se fundamentais para a sua sobrevivência e evolução. A professora Margarida Ledo (2016) reflete sobre o assunto:

No caso que HJORT analisa, o cinema dinamarquês, os incentivos ao talento feitos de instituições dedicadas ao audiovisual contribuíram substancialmente para a aparência de criadores que geram uma indústria além das suas próprias produções e, acima de tudo, visibilidade para o cinema nacional. (p.14)

A recente globalização deste cinema de pequeno formato/alcance tem experienciado um crescimento potencializado pelo destaque em Festivais Internacionais que reconhecem este tipo de produções. É importante para estes cinemas o entendimento e a identificação dos possíveis fatores debilitantes individuais e aqueles que partilham, para apontar estratégias e dinâmicas de visibilização apropriadas e transferíveis a outros cinemas similares.

O NCG define-se também como um cinema de fronteira, tanto no âmbito narrativo – na difusa fronteira entre o documental e a ficção – quanto no âmbito físico, na fronteira com Portugal, a Espanha e o oceano Atlântico (que é fonte de inspiração para vários filmes). Esta posição geográfica tem um impacto direto nas temáticas abordadas pelos seus criadores, onde a presença da fronteira, a relação com o mar e a emigração são temas recorrentes nas suas obras. *Arraianos* (2012) de Eloy Enciso e *A raia* (2012) de Iván Castiñeiras reflectem estas temáticas, sendo filmes que convidam a pensar o território e a identidade de forma ampla, entendendo as fronteiras como espaços de convivência e troca onde, mais uma vez, a essência parece encontrar-se nesse hibridismo específico da região.

A imigração é outro dos temas com forte presença neste conjunto de obras, sendo uma pauta que transcende o cinema e a literatura, já que a emigração tem estado presente na história do povo galego há décadas. Suportada pela citação do poeta galego Castelao “O galego não protesta, emigra”, pode-se afirmar que as árduas condições de vida levaram muitos a abandonar a sua própria terra em busca de melhores condições de vida. Esta é uma realidade também aplicável ao cinema: um cinema invisível ao país, abandonado pela administração pública, pequeno e periférico, mas que tem resistido e se reinventado mesmo sob condições desfavoráveis. Para Suarez (2015):

A Galiza tem um magnetismo único e uma extensa história cultural própria: a história ligada à emigração, a tradição mística e mitológica, a espetacular variedade de paisagens, costumes costeiros ou interiores, a dispersão da população ou o inevitável sentimento de nostalgia são alguns das características que definem uma nação, estabelecendo um vínculo muito forte entre o povo. Esta relação não é alheia aos nossos autores, que em maior ou menor medida recorrem à matriz galega e às suas raízes não só como cenário, mas também como ideologia. (p.7)

Muitos dos criadores que formam esta geração foram nascidos em contextos de emigração, como é o caso de Óliver Laxe, filho de galegos, nascido em Paris que filmou a sua primeira longa-metragem em Tânger, *Todos vós sodes capitáns* (2010); ou Peque Varela emigrada em Londres onde realizou sua primeira curta-metragem *1977* (2007). Estes são só alguns exemplos da variada origem e evolução destes realizadores, que têm em comum, tanto a Galiza, como o desejo por fomentar um cinema próprio. Contudo, as trajetórias e os interesses são, naturalmente, variados causados, entre outros fatores, pelas características históricas e geográficas do território galego que obrigou a que muitos se formassem e adquirissem experiência profissional no exterior.

Apontar o que define ou caracteriza um cinema como este é uma tarefa ainda complicada, e várias questões urgem ser colocadas: devemos priorizar o idioma, a temática, os cenários, os cineastas, a sua posição sócio-geográfica ou as suas características identitárias? Todos parecem critérios com potencial para análise e aprofundamento sem que nenhum deles delegitimiza as diferentes possibilidades e desdobramentos derivados do seu contexto e circunstâncias.

2.2.2 Cinema de Vanguarda: a experimentação e o hibridismo

Um dos fatores-chaves para compreender o Novo Cinema Galego é o seu forte caráter experimental, inovador e arriscado tanto no campo narrativo como estético. Operar desde a periferia e à margem das grandes indústrias implica infinitas dificuldades, mesmo que indiretamente, possa daí advir uma maior liberdade de criação e experimentação.

O hibridismo e a transição entre a ficção e a não ficção é um dos elementos em comum presentes na obra destes criadores. As fronteiras rígidas que separam o cinema documental da ficção, têm sido esbatidas, resultando numa hibridação de géneros onde o Novo Cinema Galego

parece saber oscilar entre ambos e usá-los a seu favor. Trata-se de um cinema que joga com diferentes formatos, mistura géneros, realidade e ficção, trabalha com diversas tecnologias e suportes dando lugar a uma combinação de elementos sem limites, com uma forte presença do olhar do autor.

Um bom exemplo deste hibridismo é o filme *Trinta Lumes* (2017), primeira longa-metragem da realizadora galega Diana Toucedo, estreada em Berlin em 2018. Um filme que se poderia definir como documental, mas não totalmente uma vez que se pode intuir um subtil guião narrativo que entrelaça cenas da vida rural de uma pequena aldeia galega do interior com traços de ficção, diluindo a fronteira entre o real e o ficcionalizado, o tangível e o etéreo.



Imagem 16 - *Trinta Lumes* (2017), Diana Toucedo, fotograma.

O Novo Cinema Galego é um cinema pequeno, com uma evolução descontínua, periférico, frequentemente invisível, e que apesar das dificuldades conseguiu constituir-se como um dos movimentos de vanguarda do cinema contemporâneo internacional. O posicionamento, voluntário ou não, dos autores contra um cinema industrial funciona como um fator decisivo comum e faz com que as suas obras se enquadrem dentro da vanguarda atual, caracterizada pela ruptura de géneros, a mistura de linguagens e a aposta pelo autorial.

Estabelecer uma correlação estilística ou estética direta é arriscada e talvez precipitada, uma vez que estamos perante um grupo muito diversificado tanto formalmente como individualmente, mas todos têm em comum o encontro e transição nesta fronteira entre o documental e a ficção, tendo a experimentação como base. É necessário, quando falamos de cinema experimental, entender como este se encontra diretamente relacionado com as produções de reduzido orçamento e com a recente revolução tecnológica que transformou a cena audiovisual tornando muito mais acessível as produções e a distribuição.

Nas palavras do realizador Oliver Laxe (2008):

Qualquer pessoa que sinta a necessidade de fazer filmes pode fazê-lo. Dará prioridade e fará todos os sacrifícios necessários para isso, de modo que essa necessidade não se volte contra ele. Se não o realiza, é porque pode não precisar fazê-lo, não precisa pensar mais sobre o tema. Que aceite si mesmo. Não há desculpas para não fazer filmes, de qualquer tipo (2008).

Cabe aqui ressaltar a importância do já mencionado financiamento e incentivos proporcionados pela *Axencia Audiovisual Galega* que contribuíram para impulsar o desejo criativo dos criadores, bem como, o papel relevante do desenvolvimento tecnológico. De acordo com Suarez (2015):

O cinema experimental e a revolução tecnológica estão intimamente relacionados; novos *media* podem trazer novas formas. Além disso, neste caso, a *media* deu a oportunidade de reduzir custos, então parece que essas propriedades se retroalimentam no que poderia ser um circuito esquemático de baixo custo do tipo: produção digital (câmera, computador) - distribuição binária por rede (memória virtual) - exibição por rede, museus, salas alternativas, ciclos, amostras etc. - baixo número de consumidores, público especializado (obra complexa - receptor complexo). (p.6)

Estamos perante um conjunto de obras que respondem a um determinado momento onde a acessibilidade a equipamentos de filmagem e a digitalização do mercado contribuíram para a redução dos custos de produção, facilitando o acesso e a democratização da tecnologia. Podemos afirmar que, na atualidade, a realização de um projeto audiovisual depende mais que nunca da vontade individual de querer comunicar ou se expressar e não tanto do acesso ao equipamento tecnológico, a formação ou recursos, como no passado.

Na visão da realizadora ucraniana Maya Deren (2015), figura essencial do cinema experimental:

O maior obstáculo para os cineastas *amateurs* é o seu complexo de inferioridade em relação às produções profissionais. A classificação de *amateur* tem uma conotação de desculpa, mas essa mesma palavra originária do latim *amator*, amante, refere-se a alguém que faz algo por amor e

não por razões económicas ou por necessidade (...) Em vez de invejar os enormes orçamentos de produção dos filmes profissionais com os seus cenários elaborados, os guionistas, os atores bem treinados e todo esse pessoal qualificado, o *amateur* deveria fazer uso de uma das maiores vantagens que tem e que todos os profissionais invejam, a chamada liberdade tanto artística como física (p.177).

No caso do Novo Cinema Galego a figura do criador *amateur* existe como consequência de um contexto financeiro precário como já foi referido anteriormente, de um processo de revolução tecnológica encabeçado pela digitalização, e de um claro amor pelo cinema. A defesa do *amateur* resulta não só numa alternativa aos modelos de cinema tradicionais, mas numa busca pela afirmação artística e a necessidade de reivindicar uma certa identidade. Refletir sobre a questão do *amateur* é um caminho para compreender a pluralidade que o cinema proporciona. A experiência de reflexão sobre a imagem filmica vai muito além da elaboração argumentativa narrativa e das exigências técnicas da linguagem padrão.

O realizador lituano Jonas Mekas (2013) conhecido por muitos como o “Padrinho” do cinema de vanguarda norte-americano, expressa-se sobre o assunto da seguinte forma:

Mesmo os erros, os planos fora de foco, os planos tremidos, os passos inseguros, os movimentos hesitantes, os pedaços superexpostos ou subexpostos fazem parte do vocabulário. As portas para a espontaneidade abrem-se; o ar viciado do profissionalismo rançoso e respeitável escapa. O que a velha geração esperta crê importante, o novo artista acha sem importância, pretensioso, tedioso e, além do mais, imoral. Ele encontra mais vida e “importância” nos pequenos e insignificantes detalhes secundários. O insignificante, o efêmero, o espontâneo são as passagens que revelam a vida e que possuem todo o entusiasmo e beleza (p.72).

A grande maioria dos autores correspondentes ao Novo Cinema Galego optaram pela criação de obras pessoais, de cunho experimental e à margem dos interesses comerciais, o que, em muitos casos, exigiu o autofinanciamento e autogestão dos seus projetos..

Outro fator característico deste grupo de criadores situa-se nas equipas de produção destes projetos, que, por questões financeiras são estritamente reduzidas. Equipas formadas por um

realizador, um produtor, um operador de câmara e uma pessoa responsável pelo som (embora muitas vezes uma mesma pessoa desempenhe várias funções). Trata-se de grupos reduzidos onde a versatilidade, a cooperação e a multidisciplinaridade são aspectos fundamentais para gerar dinâmicas de produção e resultados só passíveis de serem atingidos neste formato reduzido. É claro que as dificuldades técnicas que enfrentam estas equipas são inúmeras, uma vez que trabalhar com poucos meios gera desafios específicos, mas o envolvimento de cada participante, tanto profissional como pessoalmente, acaba por ser muito maior e a singularidade dos resultados é prova disso.

É importante destacar que mesmo tratando-se de um cinema de alto prestígio em festivais internacionais, ainda é dificilmente conhecido pelo consumidor comum; trata-se de obras que podem ser encontradas em festivais, museus, mostras, cineclubes e salas alternativas, mas existe um longo caminho a ser percorrido até conseguir que o cinema experimental como um todo, e o galego em particular, cheguem ao grande público. O futuro do movimento encontra-se face a um paradoxo, pois pese embora os festivais contribuam para a consolidação deste cinema livre, experimental, arriscado e periférico, torna-se exclusivista e de acesso limitado a um público elitista. O desafio consiste em quebrar as fronteiras que separam o público cinéfilo do público geral sem precisar renunciar às propostas e os formatos de cunho artístico. Neste sentido, a criação da *label* Novo Cinema Galego tem sido eficaz na visibilização destas obras que dificilmente chegavam às salas comerciais. A longa-metragem *O que arde* (2019) do realizador Oliver Laxe, vencedor do prémio do Jury em Cannes, é um bom exemplo de como é possível conquistar espaço dentro e fora dos festivais, convertendo-se no filme com maior audiência e que mais fundos arrecadou na história do cinema galego.

O que arde é um filme que mostra a realidade de Amador e de sua mãe numa vila rural galega, um filme com poucos diálogos e grande força audiovisual que guia o espectador até à essência do ser humano. Um filme lento, que se afasta do modelo narrativo comercial e que, mesmo assim, conseguiu atrair o grande público. Foram necessários anos de trabalho até conseguir um resultado como este e nada garante que outros filmes com estas características atinjam resultados similares, mas a recompensa do esforço deste grupo de criadores funciona como estímulo e consolida a possibilidade de se continuar a apostar em propostas não convencionais.



Imagem 17 - *O que arde* (2019), Oliver Laxe, fotograma.

É ainda difícil, e talvez precoce, definir se de fato nos encontramos perante um movimento, perante um cinema novo, ou até mesmo um cinema galego. Parece, contudo, impossível não constatar uma rede colaborativa entre diferentes agentes em prol de um cinema próprio. O futuro do NCG irá depender das novas gerações e do apoio por parte da administração pública que como foi já analisado, são de vital importância para a existência e distribuição destes pequenos cinemas.

2.3 A paisagem de fronteira nos filmes *Arraianos* (2012) e *A Raia* (2012)

O cinema produzido na Galiza desde a criação do *Novo Cinema Galego* tem-se concentrado em temas e propostas diversas, contudo, a presença do meio natural e a representação da paisagem é um elemento característico e presente em muitas das obras. Encontramos diferentes abordagens e interpretações na forma como cada autor se aproxima do meio natural, em alguns casos servindo de base para a narrativa, noutros como contexto para as personagens e os seus universos internos, ou como protagonista. Independente da abordagem, o território é uma constante neste conjunto de obras e importa aqui refletir e analisar as relações e as nuances resultantes do encontro entre o cineasta e a paisagem.

Em particular, iremos nos concentrar na análise da paisagem no território da fronteira que separa a Galiza com Portugal, uma fronteira conhecida como *a raia* que tem inspirado poetas, pintores, músicos, cineastas e profissionais das mais diversas áreas. A paisagem característica das regiões de fronteira engloba uma série de factores históricos, geográficos, sociológicos, linguísticos e culturais que são em si merecedores de estudo e aprofundamento pela riqueza resultante desta relação de interdependência mútua.



Imagem 18 - Monção - Salvaterra de Minho (1928), foto de arquivo.

É relevante começar com uma abordagem ao próprio conceito de fronteira, podendo esta ser física, política, cultural ou mesmo simbólica, mas que em todos os casos, tal como acontece com o conceito de paisagem, é uma ideia construída pelo ser humano. Definir uma fronteira não é tarefa simples, existindo diversos caminhos e formas de abordar este conceito. Quando se pensa em fronteira, divisão e descontinuidade são os conceitos que aparecem, ou seja, a necessidade de diferenciação entre uma coisa e a outra, entre um território e o outro, entre um povo e o outro. Nas palavras do estudioso William Kavanagh durante um congresso em 2011 sobre a construção de identidades e as fronteiras simbólicas, este refere-se especificamente à fronteira da raia galego-portuguesa:

Tanto o termo comunidade como fronteira implicam a ideia de uma relação com o “Outro”. Toda a identidade se constrói no duplo sentido de similitude e diferenciação em relação aos “Outros”. A autodefinição depende de uma antítese, a identidade contra a não - identidade. (2011)

A expressão espacial das fronteiras continua a ser uma referência para a delimitação entre grupos, como mecanismo de diferenciação identitária entre os povos. A ideia de fronteira tem sido alvo de discussão durante os últimos anos, tornando evidente a urgência de uma revisão e atualização. A abordagem ao termo pode ser realizada através de múltiplas áreas, destacando-se a cartográfica, a geográfica e a histórica, mas também como objeto de estudo das artes. Esta última, frequentemente aproxima-se do tema considerando os aspetos psicossociais, as dimensões sensoriais e afetivas, produzindo reconfigurações discursivas, e integrando os constantes movimentos de transformação de uma fronteira, dos indivíduos, da paisagem e das relações entre estes. Através do vínculo entre o espaço e a sociedade, entre a geografia e a história, conseguimos pensar no modo como a cultura e a natureza se interligam e traçar olhares mais abrangentes sobre o território, e particularmente, sobre a fronteira.

O presente projeto concentra-se na paisagem da fronteira da raia na zona norte, a região que separa o norte de Portugal com o sul da Galiza. Uma fronteira desenhada e delimitada nas origens do reino de Portugal no século XII sendo conhecida como a fronteira mais antiga de Europa. A presença de castelos, fortalezas e outras complexas estruturas de vigilância em ambas as margens são algumas das marcas das guerras e hostilidades que se sucederam durante séculos.

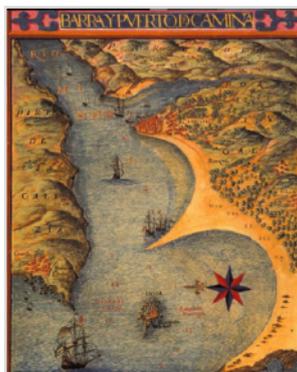


Imagem 19 - Desembocadura do Miño, Pedro Teixeira (1622), pintura.

Esta fronteira possui características diferentes na zona leste e oeste, sendo a parte mais oriental conhecida como “raia seca” (Ourense - Bragança, Vila Real). É formada por um território único onde a divisão terrestre é delimitada por uma linha invisível, enquanto a fronteira da zona ocidental (Pontevedra - Viana do Castelo), é marcada pelo Rio Minho. Com uma longitude de aproximadamente 315 km, nasce na Serra de Meira, Galiza, e desemboca no Oceano Atlântico; os últimos 76 km separa fronteiriçamente os dois países, conhecida como raia molhada. O Minho foi uma via principal de relações comerciais e transporte de mercadorias entre as povoações que residiam na ribeira, sendo cenário de intercâmbios dentro e fora da legalidade, (durante décadas houve uma forte ligação ao contrabando de café, tabaco e outros produtos de sustento para muitas famílias). A similaridade entre as línguas, assim como elementos geoculturais que ambos partilham são alguns dos componentes que facilitaram o intercâmbio contínuo entre galegos e portugueses.

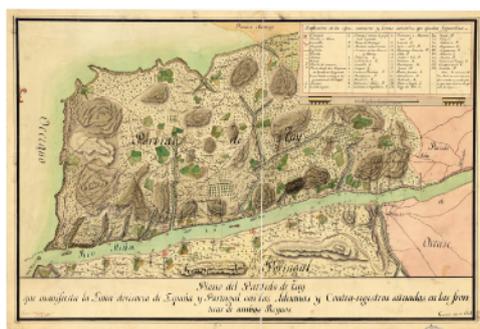


Imagem 20 - Plano da divisão de Espanha e Portugal (1807), Juan Quintana

Em 1986, com a entrada de ambos os países na União Europeia, Portugal e Espanha, iniciaram um momento histórico, conhecido como a desfronteirização, que possibilitou a livre circulação de pessoas, e melhorou as relações comerciais entre os países. Apesar da abertura das fronteiras ainda persistem muros simbólicos e culturais.



Imagens 21 e 22 - Salvaterra de Minho, antes e durante a construção da ponte internacional, fotografias.

Embora tenham sido vivenciados anos de prosperidade entre as margens, com uma constante diluição da fronteira, o momento atual de crise pandémica covid-19, vem recordar a força que uma fronteira possui. Durante meses, as fronteiras foram fechadas para redução dos contágios e evitar a transmissão do vírus, afetando milhares de famílias e comerciantes que residem/trabalham diariamente em ambas as margens. A crise pandémica recordou-nos que mesmo que muitas fronteiras possam ser resignificadas, não implica que tenham perdido o seu sentido inicial.

2.2.1 Filme *Arraianos* (2012), 70” por Eloy Enciso.

A fronteira galego-portuguesa tem sido objeto de inspiração e estudo de vários realizadores do Novo Cinema Galego. *Arraianos* (2012) de Eloy Enciso e *A Raia* (2012) de Ivan Castiñeiras, serão analisados juntamente com a visão dos próprios realizadores, tratando de criar um espaço de reflexão sobre os vínculos estabelecidos entre o território da raia, a sua paisagem e o cinema.

Arraianos (2012) é a segunda longa metragem do diretor galego Eloy Enciso. Realizada com o financiamento da *Axencia Audiovisual Galega* foi a última longa-metragem apoiada por este organismo. O filme conseguiu a atenção e o reconhecimento da crítica nacional e internacional realizando uma longa e próspera trajetória no circuito de festivais. Destaca-se a sua estreia no

Festival de Locarno em 2012 e a projeção em salas de grande prestígio como o *MoMA* em Nova Iorque, ou o *Harvard Film Archive* em Massachussets.

Arraianos nasce em 2007 quando Eloy Enciso e José Manuel Sande, co-argumentista do filme, encontram durante as suas pesquisas a obra teatral *O bosque* de Jenaro Marinhas Del Valle e decidem usar excertos dos diálogos como inspiração e estrutura da obra. Filmado em duas etapas, *Arraianos* foi desenvolvido por uma equipa de apenas cinco pessoas na primeira fase e quatro na segunda, com um orçamento reduzido e com a participação de atores não profissionais (elemento comum noutros filmes do NCG). Sobre este último, o realizador partilha uma interessante reflexão à acerca do nascimento desta *label* na entrevista pessoal realizada em 27 de dezembro 2021. As transcrições completas da entrevista encontra-se no anexo 1:

É importante que a *label* sirva para aprofundar e não para simplificar, mas honestamente, como autor, não é uma pauta que esteja nos meus pensamentos, não penso que mude a minha forma de trabalhar ou pensar o cinema. Igualmente, ajuda a não se sentir numa carreira tão individualista, mas é perigoso embalsamar o conceito, o interesse é que continue evoluindo, que seja um conceito vivo e dinâmico, já que no momento que seja perfeitamente definível provavelmente significa que estará a começar a morrer. A melhor parte para mim é em relação à sua origem, já que surgiu de uma amizade genuína entre os integrantes do movimento, e não foi criada de forma artificial ou imposta de forma externa.

Situado na fronteira geográfica mas também na fronteira entre o documental e a ficção, Enciso transporta-nos para um território com carácter próprio, um espaço quase alegórico onde as ações, os diálogos e o tempo tem uma tonalidade particular. Situado numa pequena aldeia na fronteira galego-portuguesa, o filme alterna cenas documentais da vida rural, com outras interpretadas por não atores resultando num hibridismo que foge dos formatos mais tradicionais. Através dos personagens e da sua relação com o ambiente natural, com os animais e com outras pessoas cria-se uma janela que permite ao espectador perceber esta micro-realidade, do carácter e da identidade deste território e das suas gentes. Filmado na região do antigo *couto-mixto* pertencente à área conhecida como raia seca, Enciso trabalha sobre o território de uma forma inclusiva e abrangente, permitindo que seja o próprio cenário e os seus moradores a demonstrarem a sua verdadeira personalidade sem rótulos ou classificações.

A fronteira geográfica foi perfeita para *Arraianos*, já que nos permitiu transitar entre todas essas fronteiras, que não são exatamente geográficas mas que tem que ver com a ideia do limite e dos lados. Outro ponto interessante que descobrimos durante o processo, foi entender que uma fronteira não deixa de ser uma construção artificial que vem normalmente imposta desde um lugar que não é o próprio lugar onde a fronteira está, e por tanto, ali na raia não se sente essa fronteira como tal, senão como uma abstração de uma ideia de estados. Quando estás lá, os seus habitantes não a sentem dessa forma. Em *Arraianos*, por exemplo, encontram-se personagens que se expressam nas duas línguas. A própria ideia que dá nome ao filme vem dessa visão que eles têm em relação ao termo arraianos, onde não se sabe se nos referimos à parte galega ou à parte portuguesa. Penso no território de fronteira como um conceito ambivalente que nunca podemos terminar de definir ou de separar de forma clara e toda a riqueza que isso representa.

Arraianos é um filme com uma marcante força oral onde a palavra e a língua tem um claro protagonismo. Através de diálogos longos e profundos com uma marcado carácter existencialista, somos transportados para uma esfera que vai muito além do realismo ou o quotidiano daquele povo, uma esfera onde se mistura a realidade e o lirismo, o onírico e o místico. As falas e a atuação dos protagonistas aproxima-se mais de uma interpretação teatral onde é clara a intenção de exaltar a potência da palavra e do seu valor. Enciso convida o espectador a não só vivenciar a realidade deste povo e deste território, mas também, a ouvir e vivenciar um linguajar e uma riqueza oral muito específica, a oralidade galego-portuguesa.

O tempo do filme, a duração das cenas e das falas é outro pilar fundamental na estrutura e no estilo do diretor. Usando planos longos, abre espaço para a contemplação e a reflexão. O diretor define a duração de cada cena transformando radicalmente a experiência cinematográfica e guiando o espectador a compreender e sentir o tempo daquele espaço através dos seus olhos. Nas palavras do realizador:

Acho que há outra diferença fundamental entre cinema e pintura ou fotografia, que tanto na pintura quanto na fotografia é o espectador quem decide a duração da experiência. Pelo contrário, num filme é o autor que decide por quanto tempo vamos olhar aquela imagem. Pode-se dizer que o cinema é uma arte menos democrática, mais ditatorial. Ao mesmo tempo, isso permite algo fundamental, algo que abre um

campo de experimentação muito interessante porque permite que, durante o tempo do filme, possamos experimentar o mundo através dos olhos do outro, vê-lo como ele ou ela também o vê, no sentido de duração. (Enciso, 2017, citado em Danoso, 2018, p.370)



Imagem 23 - *Arraianos* (2012), Eloy Enciso, fotograma.

Arraianos é uma obra que devido às suas características narrativas, a profundidade dos temas e a seu caráter sensorial não funciona para todos os públicos; é esperado do espectador um certo contato com um cinema mais *cult*, com a espiritualidade, a história e a filosofia, ou então, uma certa disposição para participar de uma experiência e um formato não tão óbvios. As imagens de Enciso em conjunto com Mario Herce, diretor de fotografia de *Arrainos*, buscam a luz e os espaços naturais amparados por uma câmara paciente e silenciosa que acompanha os movimentos e as falas dos personagens com uma incomum fluidez entre atuações de marcado caráter teatral e a naturalidade:

Alguns autores têm outra ideia dos tempos de leitura considerados comuns na linguagem cinematográfica ampliada e padronizada e que provocam novas relações sensíveis e de leitura com a imagem, ou neste caso com a paisagem. Penso em exemplos como Lav Diaz ou James Benning. São exemplos de até que ponto alguns cineastas podem nos ajudar a ir além das leituras primárias da imagem que normalmente fazemos como espectadores e, por extensão, da nossa própria maneira de ver e estar no mundo. (Enciso, 2017, citado em Danoso, 2018, p.370)

Enciso não pretende que o filme seja vivenciado apenas intelectual ou esteticamente, a sua narrativa é sustentada por uma forte dimensão sensorial o que resulta numa experiência que ocorre a vários graus diferente do nível narrativo. O uso do silêncio e a representação da natureza e do ambiente natural contribuem para a construção do que podemos chamar a “aura” do filme, uma

espécie de identidade que carrega a história deste povo, as suas alegrias e derrotas, que faz uso da palavra mas também da natureza para representar o que se vê, e também o que não é perceptível.

Nesse sentido, para mim, a fronteira geográfica funcionou como uma desculpa para trabalhar uma fronteira cinematográfica de géneros, e da superposição entre o físico, o material e o real com os outros níveis relacionados ao folclore, aos mitos e à história. Mas sim como uma forma de entender que a realidade não é formada apenas pelas coisas demonstráveis e racionais, mas que se constrói com a própria construção mítica dessa realidade.



Imagem 24 - *Arraianos* (2012), Eloy Enciso, fotograma.

Arraianos transporta-nos para um tempo indeterminado onde passado, presente e futuro agem em conjunto pelo não esquecimento, e por uma resistência ao passo do tempo. Os recortes deste território quase esquecido e das suas gentes carregam uma certa desesperança e um sentimento de abandono que se vê reforçado pelo próprio ambiente natural – casas vazias e árvores sem folhas traz-nos a consciência da finitude da vida. Mesmo sendo um território habitado, os personagens parece que não estão mais lá, como se se tratasse de uma presença ausente, de uma lembrança saudosista, de uma realidade que só existe na memória dos seus habitantes, da consciência de que com eles irá desaparecer uma grande parte do conhecimento popular da região, das tradições, do folclore, dos mitos e das lendas.

Para mim este filme é um pouco uma homenagem à geração dos avós que funcionaram um pouco como "bisagra" entre uma era pré-tecnológica onde os conhecimentos e o saber popular ainda tinham um peso muito grande, e a geração actual que começou com nossos pais e representa uma era mais tecnológica, mais científica, uma era que desconsidera aquilo que foge do demonstrável. Penso que a geração dos nossos avós, mesmo com menos conhecimentos, estavam mais abertos àquilo que não era necessariamente demonstrável na sua forma de entender o mundo.

Enciso pede-nos que pensemos na vida, na morte e na nossa fugaz existência. Coloca-nos face à vastidão de um universo que cria e destrói, explora o físico e o metafísico usando analogias carregadas de simbologia e semiótica. *Arraianos* trabalha o lado expressivo da linguagem cinematográfica, explora os limites dos géneros e afasta-se de uma estrutura dependente do conflito, encorajando o espectador a questionar-se e desafiar as suas próprias fronteiras.

2.2.2 Filme *A Raia* (2012), 29” por Iván Castiñeiras.

A Raia (2012) é uma curta-metragem do realizador galego Iván Castiñeiras, filmada em 16mm, que marcou presença em festivais como o *Doc Lisboa* ou o *Edinburgh International Film Festival* onde foi premiada. Iván Castiñeiras é um criador multidisciplinar, trabalhando como realizador, diretor de fotografia, de som e docente. O seu trabalho de ficção e documentário bem como a sua trajectória internacional na Ucrânia, Bolívia ou Estados Unidos provam uma extensa e completa jornada dedicada ao cinema.

Castiñeiras integra o Novo Cinema Galego, *label* que na visão do realizador responde a um desejo coletivo de criar algo em comum. Durante a entrevista pessoal realizada no 5 de janeiro de 2022 cujas transcrições se encontram no anexo 2, ele acrescenta:

Não falaria de identidade nem de estilo, mas de desejo. O desejo de explorar um lugar, de voltar a ele, de vivenciá-lo, de compreendê-lo, de lembrá-lo, de contá-lo, de valorizá-lo e de torná-lo conhecido pelo mundo. Não é por acaso que muitos de nós somos filhos de emigrantes ou simplesmente emigrantes; muitos de nós saímos da Galiza em busca de formação e emprego. A Galiza foi um território para o qual voltar, porque a conhecíamos bem, ou porque o seu desconhecimento nos fascinava, ou simplesmente porque nos acolheu e nos permitiu dar os primeiros passos como criadores.

Iván salienta também as dificuldades que implica actuar às margens da grande indústria:

Quem se envolveu no surgimento deste movimento criativo ainda é considerado um "pequeno roedor", roendo migalhas (como Manuel Gonzalez carinhosamente e ironicamente chama aqueles que sobrevivem à margem de um cinema artesanal, que

mesmo pequeno teve grandes conquistas), roer migalhas é uma escola muito boa, aguça o engenho, mas acaba limitando o desenvolvimento físico do corpo da criação.

Na sua obra documental *A Raia*, Iván aproxima-nos das suas próprias origens na região de fronteira que divide o sudoeste da Galiza com o noroeste de Portugal. Através das suas imagens acedemos a uma região de montanha, com pequenas vilas isoladas e esquecidas pelos centros urbanos de ambos países; uma região periférica com rigorosas condições climáticas onde os seus habitantes, na maioria camponeses e agricultores, resistem. O próprio realizador começa o filme com a seguinte afirmação: “Esta e outras circunstâncias fizeram e tornam esta terra um ambiente e um povo muito especiais; com uma história tão valiosa quanto desconhecida.”



Imagem 25 - *A Raia* (2012), Iván Castiñeiras, fotograma.

Castiñeiras aproxima-se da vida nesta região e dos costumes do seu povo com imagens a preto e branco que evidenciam o relevo, o movimento e os contrastes deste território com a ausência de cor. O uso da película ajuda a construir uma atmosfera e um tempo distante, um lugar que parece congelado no tempo.

A Raia, concentra-se na história de dois personagens, Pepe e Fernando, cada um pertencente a um lado diferente da fronteira, mas unidos pela sua amizade e por um passado comerciante em comum – 20 anos a trabalhar juntos no contrabando. Através dos seus relatos na primeira pessoa entramos na realidade de Pepe e de Fernando e de tantos outros que não tiveram outra escolha senão dedicar-se à quase única economia possível na região na década de 50 – o contrabando de alimentos, objetos e até de pessoas de um lado para o outro da fronteira. O intercâmbio era

realizado durante a noite carregando fardos pesados de 20-30 kg, em condições perigosas tanto pelo clima e a geografia da região, como pelos maus tratos que sofriam quando eram descobertos pelas autoridades.

O contrabando foi para muitos a única alternativa à emigração. Graças a esta actividade, regiões esquecidas como a representada no filme encontravam formas de sobreviver, mas obviamente precisavam esconder este ofício e combiná-lo com a vida no campo durante o dia, para manter o sigilo e conseguir alimentar as famílias. Castiñeiras resgata com este filme um passado que tem sido escondido durante décadas e dá voz às histórias de quem se arriscou para conseguir um futuro melhor. Os testemunhos de pessoas como Pepe e Fernando, narrados em galego e português respectivamente, representam uma memória viva, um registo da vida nestas regiões esquecidas, isoladas, periféricas e pouco habitadas.

Curiosamente, quando a fronteira perdeu a sua rigidez com a entrada de ambos países na União Europeia, foi quando os dois amigos pararam de se ver, pois o fim do seu negócio representou também, para eles e para muitos, uma redução no intercâmbio entre os povos. Nas palavras do realizador:

A peculiaridade deste território é que a sua pertença, os seus costumes e a sua idiossincrasia, é muito mais extensa e poderosa do que o fato de ser uma das fronteiras mais antigas da Europa. Essa relação estreita com o próximo, de pertencer a um lugar, a uma geografia comum, a uma forma de ver o mundo, está presente em cada poro destes homens e das mulheres.

Castiñeiras aproxima-nos da história de Pepe e Fernando sempre apoiado pelo seu meio natural: a presença da paisagem no filme é um dos pilares da obra. Esta funciona não apenas como cenário para os seus personagens mas assume também uma função narrativa que apoia e fortalece a história. Territórios montanhosos, campos extensos, ruas estreitas e pequenas vilas constroem o universo visual do filme e carregam uma parte fundamental da essência deste lugar, guardando o legado e a memória do seu povo.



Imagem 26 - *A Raia* (2012), Iván Castiñeiras, fotograma.

As cenas das vilas cobertas de neve durante o inverno e os seus habitantes realizando as suas tarefas diárias neste contexto pouco favorável trazem à tona a dureza da vida nestas áreas e o caráter de resistência de quem lá habita. Iván cria uma série de representações do território que nos permitem saboreá-lo lentamente de modo a perceber o vínculo que une estas gentes com a sua terra. A paisagem de *A Raia* funciona como um espelho do seu povo, um reflexo da realidade destas pessoas e do que não é perceptível num primeiro olhar, um estreito vínculo com o território.

A história destes homens e a história daquela terra são circunscritas, ambas descrevem, contam e transmitem com igual destaque, uma é a extensão da outra. Essa comunhão – homem e lugar – foi fruto de um tempo. Sem nostalgia, mas com alguma tristeza, acho que esse vínculo acabou ou se transformou irreversivelmente com a nossa geração. A modernidade "para melhor ou para pior" destruiu essa relação ancestral, substituindo-a por outras coisas diferentes em substância e consistência.

Assim, a paisagem está presente em *A Raia* não só como um elemento estético mas também como parte de uma cultura, e sobretudo, como uma realidade que define e completa a história do seu povo. Paisagens que se concretizam na sensibilidade do artista que olha para o conjunto e realiza o seu papel de mediador, interpretando aquele contexto através do seu olhar, da sua sensibilidade, dos seus valores e da sua relação pessoal com o entorno e as pessoas, compartilhando com o espectador o resultado do encontro desta experiência.

A paisagem tem a complexidade de um espelho. Ao observá-lo, você pode compreender a história e o contexto sócio-político de um lugar, ou pode cair no mais puro narcisismo

contemplativo estetizando o que já é estético. Tudo está misteriosamente inscrito na paisagem. Ela fala sempre, só tens que a ouvir, é uma presença com voz própria, uma figura sedutora com quem dialogar. A nossa terra conta muito, a memória está associada, descreve detalhadamente a submissão, a revolta e a resistência passiva de um lugar.

Ao analisar as imagens de *A Raia*, o agir descontraído e confortável dos personagens, a duração dos planos e os movimentos de câmara, podemos intuir o grau de intimidade e familiaridade que o realizador tem com o território e as suas gentes. O próprio Castiñeiras define os seus processos como sendo “demorados” precisamente para poder estabelecer ou descobrir esse vínculo:

Este vínculo é constituído por vários ingredientes: admiração, amizade, compreensão / estudo, curiosidade um pelo outro / lugar, desejo de descoberta e devida exposição a tudo o que isso acarreta. A ligação é caprichosa, não existe uma equação precisa, vai-se acumulando lentamente, mas também pode surgir espontaneamente. É frágil e escorregadio, a sua solidez depende de um equilíbrio constante. Sem esse vínculo, bater na porta de alguém e propor-lhe fazer um filme é uma loucura.

Mesmo sendo a sua participação indirecta enquanto documentarista, onde não o escutamos a perguntar ou interagir com os personagens, é possível sentir a sua presença através das descobertas, do olhar íntimo e da forma de ocupar e documentar o espaço. *A Raia* mostra-nos uma visão subjectiva e pessoal de Castiñeiras com o território de fronteira.

Nessa fronteira estavam todos os ingredientes, e eu era um deles. Esta terra pertence à minha família. A família distante da qual só descobri a sua história enquanto adulto. O primeiro gesto foi descobrir o quê, quem, como... a desculpa perfeita para fazer um filme. O que descobri foram histórias humanas tão simples quanto épicas, dignas de um faroeste. Situada numa época anacrónica à beira do desaparecimento. O que encontrei foram as memórias e a história de um povo periférico e fronteiro que ainda preservava sua cultura viva. Encontrar pessoas e itens genuínos tornou mais fácil imaginar e fazer um filme.

Através da sua forma de retratar esta região, a fronteira vê-se diluída. A história de vida dos protagonistas juntamente com as escolhas de representação do território feitas pelo realizador são realizadas de um modo que não nos damos conta que estamos a transitar entre países. Há uma contínua sensação de não separação: estamos perante um território único. Um território onde espaço, tempo e memória atuam juntos numa sinergia natural.

Capítulo 3 - Filme *Nós-Outros*, 12” por Lucía Alonso

Link para o filme: <https://vimeo.com/683018046>

Password: minhó

Nós-Outros é um filme que se concentra na observação e representação de uma seção concreta do Rio Minho conhecida como a raia molhada. Os últimos 75 km do rio funcionam como divisão entre os dois países, separando administrativamente a província espanhola de Pontevedra do distrito português de Viana do Castelo. Do ponto de vista histórico, como geográfico, sociológico, linguístico e artístico, esta região apresenta-se como interessante por vários motivos, nos quais ir-nos-emos concentrar apenas em dois. O primeiro, pela riqueza e diversidade de interpretações e significados que se podem extrair deste território quando nos aproximamos dele mediante a representação e a análise da paisagem. O segundo, porque presta particular atenção à particularidade deste rio na sua função imposta de fronteira, traçando novos olhares e entendimentos sobre este conceito a partir de uma dimensão artística.

Conceder protagonismo a um rio e usá-lo como inspiração é dentro das artes um tema recorrente, tomemos como exemplos no cinema *Study of a River* de Peter Hutton, na pintura *Starry Night Over the Rhône* do Vincent van Gogh e na poesia *My River Runs to Thee* de Emily Dickinson, entre outros. Apesar da sua aparente vulgaridade é importante questionarmo-nos sobre a essência genuína e particular de cada rio que inspira artistas por todo o mundo e dos vínculos que são estabelecidos.

À medida que nos aproximamos de uma matéria física como objeto de observação e estudo artístico, abrimos espaço para a interpretação, mais ou menos objetiva, da realidade, e a partir dela, surgem novas formas de olhar e compreender o que há de tangível e intangível. Os rios existem antes da presença humana e continuaram a existir, mas as conexões estabelecidas com eles e a criação de significados é algo particular dos seres humanos que merece ser analisado.

No caso específico do filme *Nós-outros*, o rio é representado não na sua totalidade, mas no recorte específico dos últimos 75 km onde atua como fronteira. Delimitada no século XVI pelos reis católicos, a fronteira hispano-portuguesa (1234 km) é conhecida como a mais antiga da Europa, correspondendo apenas o 6% da longitude total da fronteira minhota. Ao longo desta divisa encontramos vilas em ambas as margens do rio, geralmente situadas umas em frente às outras com inúmeras similitudes tanto na arquitectura, na disposição das vilas, nos elementos da natureza como nas intervenções realizadas no território, motivo pela qual que são conhecidas como “vilas

espelho”. De este a oeste, citando primeiro as vilas galegas encontramos: Arbo e Crecente em frente a Melgaço, Salvaterra de Minho e As Neves em frente a Monção, Tuy em frente a Valença, Tomiño em frente a Vila Nova de Cerveira e A Guarda e O Rosal em frente a Caminha onde o rio desagua encontrando o Oceano Atlântico.



Imagem 27 - Mapa da raia molhada

Esta região de fronteira tem sido cenário de guerras e hostilidades em diferentes momentos da história marcadas pelas fortificações (castelos, torres, muralhas e postos de vigilância) construídas em ambas as margens do rio. Paralelamente aos desentendimentos entre os responsáveis de ambos países, o rio Minho foi, durante séculos, uma importantíssima via de relação comercial marcada pelo intercâmbio constante entre os dois povos.

É importante destacar a complexidade que significou o longo processo de demarcação desta fronteira em que representantes de ambos países colaborando na realização de abundantes e valiosos estudos geográficos e cartográficos. Foi com o Tratado de Limites de 1864 que se traça uma linha invisível no centro da correnteza do Rio Minho a que representaria oficialmente a separação entre o reino da Espanha e o reino de Portugal. A fronteira galego-portuguesa com os seus avanços e retrocessos conta com um importante cunho histórico-cultural de marcado carácter político o que inevitavelmente condicionou o desenvolvimento económico e cultural desta região.

Uma barreira artificial, imaginária e invisível foi imposta sobre o que era um território natural enquanto os habitantes da raia viviam a realidade da região paralelamente à criação desta linha política. As similitudes linguísticas, as tradições folclóricas, os casamentos entre galegos e portugueses e mesmo as ferramentas e a forma de trabalhar a terra são exemplos nítidos de como as

decisões das monarquias não conseguiram dissolver os séculos de intercâmbio e cooperação entre os povos.



Imagem 28 -Margem do Minho, fotografia

En resumo, a convivência com o Rio e o seu contexto fizeram desta região e das suas gentes um território com características muito particulares onde a imposta divisão tem sido constantemente desafiada e extrapolada. O filme procura a dissolução figurativa desta fratura através da observação do meio natural e das representações da paisagem. Entendendo aqui a paisagem como um recorte do território realizado pela ação humana que concentra numa imagem diferentes camadas simbólicas.

3.1. Investigação para o projeto filmico

O processo de pesquisa sobre a região da fronteira minhota evidenciou a longa tradição de estudos realizados sobre este território nas mais diversas áreas. As ciências naturais, as ciências sociais e as artes têm refletido e actuado nesta região chegando a interessantíssimos resultados que contribuem para o desenvolvimento da região, o reforço da identidade e o enriquecimento do património cultural.

Estas pesquisas e as suas conclusões foram consideradas influenciando algumas das decisões realizadas durante a criação do filme, paralelamente com as próprias motivações pessoais e afetivas enquanto oriunda desta região de fronteira. O desejo de proporcionar um novo olhar sobre o território de fronteira através da sintetização dos seus elementos foi a principal motivação ao longo do processo. Através do isolamento dos componentes físicos que constituem esta região o filme busca traçar uma aproximação à dimensão material do território, ao seu estado existencial mais puro.

Nós-Outros apresenta recortes desfragmentados do rio Minho ao longo do seu transcurso em

Sequências de imagens lentas com poucos movimentos e filmadas na sua totalidade durante o amanhecer e o pôr do sol procuram levar o espectador a um estado de contemplação e imersão nas paisagens que rodeiam o Minho. Planos longos e na sua maioria estáticos caracterizam o cinema de paisagem e também este objeto fílmico. A duração de cada plano foi pensada para que o espectador se permita mergulhar na paisagem, sentir o passar do tempo, o ritmo do rio, o movimento das árvores e o compasso da natureza.

A abstração do próprio conceito de rio e a separação simbólica dos elementos que o compõem podem vir a estabelecer uma nova forma de olhar para o Minho. Conseguimos pensar num rio que se divide entre o seu leito, as águas que por ele transitam, e os significados que o ser humano lhe atribui. Mas afinal, é possível falar de um rio sem a sua água? Ou de um rio sem o seu leito? Podemos falar do povo da margem galega sem falar da margem portuguesa? É possível separar o rio do mar? São estas as correlações que guiaram o processo de pesquisa e criação deste filme, a correspondência inevitável entre os elementos que compõem um território: a desfragmentação e a junção das suas partes.

A antítese da identidade e não-identidade mostra-nos como uma depende da outra, como olhando para Portugal podemos compreender a Galiza e vice-versa. Trabalhar sobre o Minho e sua região baixa, é trabalhar sobre a ideia de continuidade e de não ruptura, enfatizando o afeto existente nesta e em tantas outras regiões de fronteira, aproximando-nos do que há em comum e afastando-nos das diferenças. A aproximação a este território através da representação das suas paisagens torna visível e inevitável o entendimento da região na sua unidade, onde os campos, as árvores, as plantas ou as nuvens são as mesmas. O nome que dá título à curta-metragem, *Nós-outros* busca condensar em palavras a ideia de continuidade que guia o filme, onde a união entre o eu, ou o nós, e os outros, se vê engrandecida pela sua fusão, resultando num conceito novo onde as duas partes se vêem representadas, nós-outros.

3.2 A estrutura fílmica

Nós-outros inicia-se com um plano geral da desembocadura do rio Minho onde podemos ver a margem galega e a portuguesa assim como os últimos metros do rio no seu encontro com o Oceano Atlântico. De seguida, um longo e lento plano sequência aproxima o espectador ainda mais da desembocadura do rio, acompanhando o avanço da água até à sua fusão com o oceano. Com duração de aproximadamente 3", esta sequência convida o espectador a desacelerar e entrar num

estado de contemplação onde tanto as imagens, como o ambiente sonoro e o discurso verbal irão marcar um ritmo lento e paciente, guiando o espectador numa experiência de reflexão e imersão na paisagem.

O poema *Fear* do poeta libanês Kahil Gibran acompanha esta cena inicial. Narrado e traduzido livremente para a língua galega relata o medo que um rio enfrenta antes de entrar no mar. Apesar de não ser um poema escrito sobre o Rio Minho, o autor lembra-nos da universalidade dos rios e do seu destino em direção ao mar. No final de sua jornada, o rio deve perceber que não se trata do risco de desaparecer para sempre, mas da confiança de fazer parte de algo tão grande e imenso como o é o oceano.

Fear

It is said that before entering the sea
a river trembles with fear.
She looks back at the path she has traveled,
from the peaks of the mountains,
the long winding road crossing forests and villages.

And in front of her,
she sees an ocean so vast,
that to enter
there seems nothing more than to disappear forever.

But there is no other way.
The river can not go back.
Nobody can go back.
To go back is impossible in existence.

The river needs to take the risk
of entering the ocean
because only then will fear disappear
because that's where the river will know
it's not about disappearing into the ocean,
but of becoming the ocean.

Medo

(Livre tradução para o galego)

Dise que antes de entrar no mar
un río treme de medo.
din que mira atrás para os camiños que percorreu,
atravesando montañas, montes e vilas.

E a partir de alí
vese un océano tan vasto,
que entrar alí
non parece máis que desaparecer para sempre.

Pero non hai outro camiño.
O río non pode volver atrás.
Ninguén pode volver atrás.
Volver atrás é imposible.

O río ten que correr o risco
de entrar no océano,
só así desaparecerá o medo,
é aí onde o río saberá
que non se trata de desaparecer no océano,
senón de converterse nel.

Pois a vida e a morte son unha,
como o río e o mar son un.

O poema trata do medo que o río enfrenta antes de se fundir com o vasto oceano que está à sua frente, embora não tenha outra opção senão assumir o risco e vencer o medo para assim se tornar algo maior. O poeta refere-se ao rio no feminino “she” atribuindo-lhe vida, personificando-o, o que sugere que quando fala do medo se refere também ao medo que sente a humanidade. O medo

do novo, do desconhecido, das mudanças, do destino final, o medo de se dissolver no oceano, de desaparecer, mas como diz o poema, *“there is no other way. The river can not go back.”*

O poema ensina-nos que assim como o rio tem medo de seguir em frente, muitos de nós também enfrentamos os medos de mudar, de sofrer, do desconhecido, mas devemos continuar a nossa jornada mesmo com medo. Assim como as correntes do rio não podem voltar, a nossa história individual e colectiva também não. Optar por seguir em frente e encarar o medo trará, segundo o poema, uma promessa de recompensa, *“it’s not about disappearing into the ocean, but of becoming the ocean.”*

Com esta introdução o espectador irá descobrir que o protagonista do filme é um rio, e graças ao poema de Gibran acedemos a uma dimensão quase humanizada dele onde podemos escutar o que sente e os desafios que enfrenta. Ao mesmo tempo que o poema trata da figura do rio de forma anónima, é possível aplicar o conceito ao rio Minho e trabalhar as suas questões mais particulares. Em específico, a ideia do medo tem uma grande relevância neste filme, já que se encontra presente de várias formas através do rio, quer seja pelo medo de desaparecer no oceano, pela tradição histórica de hostilidades bélicas entre os dois povos, pela memória do contrabando ou até mesmo pelo viés identitário do “nós” face à ideia do “outro”. O medo chega com a consciência de estar perante um perigo, e infelizmente, as regiões de fronteira tem um marcado carácter de temor e amedrontamento imposto na maioria das vezes por pessoas e instituições que dificilmente frequentam estas áreas.

No caso particular da fronteira minhota, podemos afirmar que muitas das imposições, regras e divisões que durante séculos geraram conflitos e discórdias, estão hoje diluídas e transformadas em redes de cooperação e convivência. Mesmo assim, a história é recente e nada garante que o estado de aliança actual seja definitivo. O medo das possíveis repercussões em resposta a ações que hoje parecem quotidianas como atravessar a fronteira para fazer compras ou visitar familiares, fazem ainda parte da memória deste território e do seu povo, o medo imposto pela divisão e o enfrentamento entre os povos faz parte de uma cicatriz coletiva, e a consciência dele pode contribuir para novos entendimentos e relações com este espaço.

Após a abertura do filme, imagens compostas por elementos do meio natural da região Minhota são combinadas com outras onde se realizam pequenas intervenções no espaço físico aproximando-se da *Land art* ou *Earth art*: a arte que é feita diretamente na paisagem, esculpindo a própria terra ou fazendo estruturas na paisagem usando materiais naturais, como rochas ou galhos.

Através destas ações são acrescentadas novas camadas de simbologia abrindo espaço para a interpretação e a reflexão deste território agora modificado, um território que continua o mesmo mas diferente.

Uma das intervenções criadas para este filme consiste na elaboração de uma escultura móvel formada por um conjunto de galhos extraídos da fronteira minhota e agrupados de forma que a força natural, as correntes de ar e a gravidade lhe concedam o seu próprio movimento. A escultura foi pendurada numa das diversas pontes que atravessam o rio, ficando suspensa no ar sobre a linha transparente que marca a divisão entre os dois países. Ocupar esse espaço imaginário de fronteira com esta escultura pretende encorajar o espectador a uma análise sobre a não ruptura, onde prevaleça a lógica da unidade. Trabalhando sobre a invisível linha divisória e ocupando-a com os próprios elementos da região, busca-se estimular e reforçar a ideia que dá nome ao filme, *Nós-outros*: a junção das duas margens em harmonia.

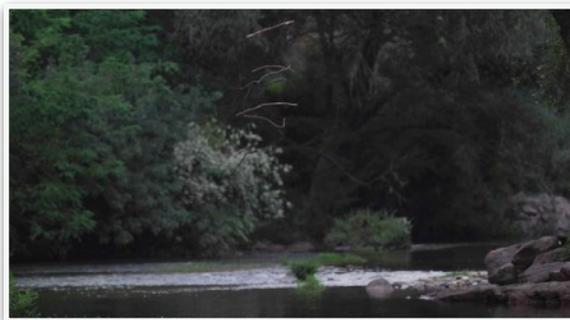


Imagem 30 - *Nós-Outros* (2022), fotograma

Outra instalação realizada para o filme consistiu na incorporação de um espelho numa das margens do rio Minho. O espelho foi colocado no meio da vegetação do lado galego. O reflexo do espelho mostra-nos o curso do rio e também a outra margem, a portuguesa. O uso deste elemento prende-se com o desejo de explorar o conceito das *vilas espelho*, que é utilizado para se referir às vilas encontradas em ambas as margens da fronteira minhota. O espelho funciona nesta composição como catalisador identitário entre os dois povos, onde a auto-definição depende de uma antítese: a identidade contra a não-identidade (Kavanagh, 2011). Ao filmar o espelho na margem galega aproximamo-nos da sua paisagem, mas o seu reflexo indivisível obriga-nos a olhar também para a margem portuguesa, reforçando mais uma vez a lógica da unidade.



Imagem 31 - *Nós-Outros* (2022), fotograma

Um outro recurso empregado na curta-metragem foi o uso de colagem sobre a paisagem. Fotografias tiradas na fronteira minhota como parte dos estudos iniciais, foram impressas, recortadas e sobrepostas na paisagem. O emprego destes recortes permite recriar os cenários isolando determinados elementos e reposicionando-os dentro da imagem. O recorte de uma vila da região galega entra no quadro e é sobreposto na outra margem do rio, revelando as possibilidades de interação e fusão de ambas as margens, mesmo que figurativamente.



Imagem 32 - *Nós-Outros* (2022), fotograma

O uso destes recortes surge como um recurso fruto do seu tempo, o estado de alerta e isolamento produzido durante a pandemia causada pela pandemia covid-19. As medidas impostas pelos governos de ambos países, o fechamento das fronteiras assim como o endurecimento das regras impostas para as equipas de filmagem fez com este filme tivesse sido realizada com uma equipa reduzida, formada por apenas uma pessoa ou duas em determinadas cenas. A decisão de prescindir de atores durante as rodagens prendeu-se com a ideia de usar os recortes das fotografias como figuras que representassem os habitantes desta região. Assim, são inseridos no filme três personagens, uma anciã e dois homens a cavalo, de quem podemos ouvir as suas falas.

O recorte da figura de uma mulher anciã sobrepõe-se à imagem do céu resultando numa dupla exposição onde a própria transparência da imagem nos questiona sobre a origem desta anciã.

A imagem semi transparente em junção com o céu ao fundo, brinca com a possibilidade de estarmos frente a um espírito, uma figura ausente, uma pessoa que não se encontra mais no plano físico mas que se aproxima de nós para trazer uma mensagem. A sua figura pretende representar a ancestralidade deste povo, transportando-nos para uma dimensão inatingível, resgatando o conhecimento antigo ao trazer uma mensagem, uma reflexão sobre a região da fronteira e do seu povo.



Imagem 33 - *Nós-Outros* (2022), fotograma

Perante a imagem da anciã escutamos em voz *off* um excerto do poema *Fronteira* do novelista e poeta português, Miguel Torga, onde o autor reflete sobre a fronteira minhota compartilhando uma visão unificadora da região e dos seus povos. A poesia, como recurso estilístico, é usada mais uma vez para construir novas camadas sobre este território, desta vez de um poeta que também encontrou inspiração na região minhota. Mais do que trazer respostas, a poesia suscita e provoca reflexões e maneiras de olhar para aquele território, o rio e as suas gentes.

De um lado terra, doutro lado terra;
De um lado gente; doutro lado gente;
Lados e filhos desta mesma serra,
O mesmo céu os olha e os consente.

O mesmo beijo aqui; o mesmo beijo além;
Uivos igual de cão ou de alcateia.
E a mesma lua lírica que vem
Corar meadas de uma velha teia.

Mas uma força que não tem razão,
Que não tem olhos, que não tem sentido,
passa e reparte o coração
Do mais pequeno tojo adormecido.

Por último, vemos o recorte da silhueta de dois homens, um homem montado a cavalo e o outro montado num burro, que se sobrepõe à imagem de uma vila minhota, enquanto escutamos o diálogo entre ambos em língua galega:

- *¿Cruzaches?, ¿viches os outros?*

- *(aham)*

- *E, ¿non che deu medo?*

- *¿Medo?, ¿medo do que?*

- *Do rio, vai moi forte.*

- *Rapaz, o rio está parado, quen corre é a auga.*

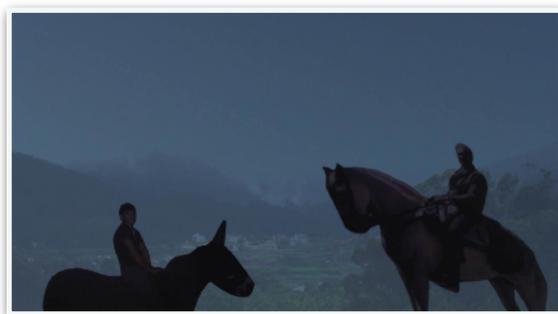


Imagem 34 - *Nós-Outros* (2022), fotograma.

A voz da figura montada no burro (uma figura mais jovem) fala-nos do seu medo do rio, da correnteza e também dos habitantes que habitam na outra margem, “os outros”, contrastando com a voz do homem mais velho que transmite confiança no rio e nos habitantes da outra margem. Ele também nos apresenta uma nova visão do rio: é o rio que se encontra parado e é a água que se movimenta. Guilherme Vernize, escritor brasileiro que criou este diálogo para o filme, introduz este pensamento onde separando a água do rio, do seu leito, e individualizando os diferentes elementos que o compõem, são sugeridas as possibilidades de desconstrução e reconstrução do território, instigando o livre pensamento e a busca por novos significados.

Seguindo esta linha de pensamento, o filme avança para o seu fim: sequências de imagens do rio são acompanhadas por uma narração dupla onde escutamos simultaneamente uma voz masculina e outra feminina interpretando conjuntamente realizando uma alusão ao conceito das duas margens. O texto escrito em primeira pessoa pelo mesmo autor, e interpretado em língua portuguesa aproxima-nos agora da paisagem interna do rio, um rio cansado e reflexivo que se questiona sobre a sua própria jornada num tom que varia entre o melancólico e o filosófico:

Meus pés estavam fincados no chão há tanto tempo e com tanta força, que comecei a duvidar. Decidi descalçar-me e sentir a terra com as solas dos pés. Buscando alguma resposta, li as pedras que habitam dentro de mim. Segui jornada e o caminho me puxando cada vez mais para dentro dele, me dizendo que a pressa não serve para nada. Observei o mundo correndo dos meus dois lados e percebi que na verdade estava parado. Tu estás parado, quem corre é a água, era o que as minhas águas liam nas pedras duras do caminho. Tentei recompor-me e dar sentido à situação, mas não consegui sentir nada, a não ser preguiça de tudo o que eu ia ter que viver para evoluir mais um pouco. Pensei em parar por ali mesmo, busquei conforto na inércia, mas não tive escolha porque a minha condição é desaguar. Então eu fui. Quem pergunta sobre lados usa o meio para dividir e o reflexo no espelho é outro eu. A diferença é proporcional à semelhança, da mesma maneira que quando separo unifico.

O texto personifica mais uma vez o rio, um rio que busca o sentido da sua própria jornada em direção ao oceano, um rio que reforça a ideia principal do filme, a busca pela continuidade do território, a unificação da região e o entendimento da interdependência entre os lados. A narração é acompanhada por imagens da paisagem filmadas de diferentes pontos das fronteiras, evidenciando semelhanças entre as duas margens: uma é o reflexo da outra.

Nós-outros finaliza com a figura de um gigante atravessando uma das pontes que une as duas margens dos rios. O gigante é um elemento pertencente à tradição popular galega, e geralmente representa arqueiros ou figuras históricas de relevância local. A sua origem é diversa mas existem registos muito antigos destas figuras em diversas regiões da Espanha sendo também comuns na América Latina. Geralmente são usados em desfiles durante as celebrações locais, dançando e interagindo com as pessoas.



Imagem 35 - Romaria, fotografia.

A figura do gigante foi empregada para a criação da cena final pelo seu valor cultural e também como forma de representação de uma figura não humana. Com quase 3 metros de altura, o gigante foi escolhido para dar forma ao conceito do “outro”, empregado no filme para se referir ao povo pertencente à outra margem do rio. O seu tamanho grande e sua silhueta duvidosa, procuram reproduzir de maneira exagerada e caricaturada a visão criada e alimentada pelo imaginário coletivo em relação ao desconhecido, em relação ao que nós não somos, em relação ao que imaginamos ser diferente do conhecido.

Movimentado por uma pessoa que se encontra no interior da armação, vemos como o gigante atravessa uma das pontes que unem as duas margens do rio. O espectador acompanha o seu percurso confiante em direção à outra margem, caminhando sozinho pelo meio da ponte enquanto ao fundo se vê o rio. Num passo firme e seguro, quebra mais uma vez essa linha imaginária que separa os dois povos, e com ele, transportada a ideia de encontro e do fim da separação.



Imagem 36 e 37 - *Making of* do filme *Nós-Outros* (2022)

“Os monstros moram na fronteira entre o seu mundo e o meu” é a frase que, escrita por Guilherme Vernize, encerra o filme no momento em que o gigante sai de plano e chega à outra margem do rio. O monstro aparece como uma analogia às figuras imaginárias criadas pelo medo face ao desconhecido, e aos seres que habitam os limites do conhecido. É no encontro entre o mundo que um habita e o mundo do outro, que os monstros se encontram: esse lugar imaginário, onde o medo e os perigos habitam. É com esta metáfora que o filme finaliza, deixando a reflexão aberta para que o espectador a possa completar.

Nós-Outros não pretende trazer respostas e também não tem uma finalidade informativa. O filme propõe aproximar o espectador deste território através de uma experiência sensorial sendo

guiado por uma experiência. Tanto na composição visual como na construção da paisagem sonora, existiu uma forte preocupação em manter a verosimilitude, buscando aproximar o espectador do Minho e do território de fronteira sem recorrer a muitos efeitos. O som do filme é um bom exemplo disso, construído apenas a partir das gravações da ambiência e natureza deste território. O canto dos pássaros e dos grilos, ou o latir dos cachorros acompanham o som constante e monótono das águas do rio, construindo uma experiência acústica que simula o próprio ambiente natural e convida a um estado de relaxamento, observação e entrega.

Desde o surgimento do projeto sempre foi clara a intenção de construir um espaço de intercâmbio onde o espectador pudesse reduzir o ritmo frenético da vida contemporânea e participar numa experiência onde se sentisse conectado não só com o rio Minho mas com o tempo da natureza como um todo. As decisões relacionadas ao áudio, a composição visual e a edição foram tomadas procurando responder a essa vontade de construção de uma experiência imersiva e da tentativa de fortalecimento dos vínculos entre o espectador e a natureza.

3.3 Notas filmicas

Enfrentar um rio e a uma fronteira através de uma abordagem artística experimental foi um desafio duplo uma vez que as narrativas que ambos os conceitos carregam são extensas e profundas. Simultaneamente, a motivação principal foi a de tratar de compreender este território através dos sentidos e não tanto dos livros, da história ou dos relatos dos seus moradores. O objetivo era uma aproximação a este espaço e ao rio Minho com a curiosidade de uma criança quando conhece um lugar pela primeira vez, sem filtros ou ideias preconcebidas, tentando pensar sobre este espaço de forma neutra para assim poder escutar, sentir e identificar as particularidades do local. Certamente consciente do utópico e irrealista que este posicionamento carrega, mas mesmo assim crente na romântica e remota possibilidade de estabelecer uma percepção sincera e imparcial sobre a região.

Num primeiro momento, o filme foi planeado de forma a trazer uma linguagem mais clássica dentro do estilo documentário, sem muita interferência narrativa e sem participar ativamente no filme; mas, durante as rodagens o interesse foi mudando para uma maior intervenção no espaço físico, incorporando elementos externos e inserindo a poesia e a prosa. O filme foi-se transformando durante o processo caminhando para uma maior experimentação da forma e explorando as fronteiras dos géneros, aproximando-se mais do cinema experimental.

Nós-Outros busca ocupar esse espaço existente entre duas partes ou duas forças, sejam estas físicas como as duas margens na fronteira minhota, ou simbólicas como o ponto de encontro entre o conhecido e o desconhecido. O interesse deste filme é que o espectador se posicione frente às imagens como uma espécie de poema audiovisual onde possa ir sentindo e interpretando a essência e a vocação dos elementos que lhe são apresentados. À medida que o filme avança e aumenta o contacto com o rio e as suas paisagens, o espectador é convidado a sentir aquilo que não é possível observar completamente, mas que está lá, de maneira sugestiva: o encontro entre as partes. As imagens olham o espectador da mesma forma que o espectador olha as imagens e é no encontro entre ambos que reside a essência do filme, onde se encontra o afecto, na convergência de duas forças, no que nos une.

A ideia de continuidade e de não ruptura é uma das principais motivações do presente trabalho, o reforço do espaço imaginário que pode ser a não fronteira, a indivisão do ambiente natural. Mesmo que indirectamente, esta ideia de continuidade é evidente na natureza onde tanto o monótono movimento da água, como os seus bosques ou a imensidão do céu nos lembram do seu tamanho, da interligação de todos os elementos e da riqueza existente na diversidade. Trabalhar sobre o Minho e a fronteira através da representação da paisagem possibilitou colocar a natureza no centro de atenção, permitindo evidenciar as forças e as tensões próprias da natureza. A paisagem tem, em si mesma, a capacidade de comunicar, tocar e transmitir de uma forma inalcançável pela palavra. Através da observação e da imersão num estado contemplativo acedemos o que está além do superficial, conectamo-nos com as camadas ocultas num primeiro olhar, ativamos o corpo a sentir e interpretar a partir de um outro lugar, como se fosse possível separar o tempo físico do tempo sensorial mediante um estado interior elevado.

A paisagem está repleta de significados e valores simbólicos. Através da contemplação estética o sujeito estabelece diálogos com a natureza mediante uma experiência que se aproxima do espiritual. O objetivo do filme não é que este seja vivenciado intelectualmente, mas emocionalmente, numa dimensão sensorial com ênfase no afeto que nos une enquanto seres que habitamos um mesmo planeta.



Imagem 38 - Póster do filme *Nós-Outros* (2022)

CONCLUSÃO

O presente trabalho partiu da premissa de que territórios de fronteira possam vir a ser compreendidos sob uma perspectiva mais pacífica e unificadora através da representação e do estudo das suas paisagens. Em particular, a investigação centrou-se nas paisagens da fronteira galego-portuguesa e na forma como estas têm sido retratadas nas produções cinematográficas galegas contemporâneas.

A principal ideia foi refletir sobre a forma como a paisagem deste território tem estado presente na obra de diferentes autores galegos e como estes se relacionam com ela. Para tal fim, foram desenvolvidas uma série de análises e entrevistas a realizadores cujos trabalhos refletem sobre esta região e, bem como, foi produzida uma obra original que constitui o corpo essencial do presente trabalho, a curta-metragem *Nós-Outros* (2022).

A realização da curta-metragem funcionou como veículo para testar empiricamente as premissas iniciais e suas tensões na prática. Através da observação das áreas naturais que rodeiam a fronteira, da documentação escrita e imagética das suas paisagens e do mapeamento do território abrangendo as duas margens da fronteira, em específico na região do Rio Minho, surgiram novas hipóteses enquanto outras foram eliminadas, permitindo que o trabalho se revelasse no fazer prático.

Como foi revisado durante o primeiro capítulo, o conceito de paisagem e a maneira de entendê-lo varia entre os estudiosos das diferentes áreas sem haver um consenso. Quando falamos de paisagem no presente trabalho entendemos que a sua percepção é necessariamente fruto do encontro entre o ambiente natural e o ser humano, resultando deste encontro a experiência da paisagem. Assim, a paisagem implica na consciência de estar frente a um conjunto, um recorte do ambiente natural, a partir do qual se realizam representações onde é colocada uma parte do mundo interior do autor, das suas emoções, da sua identidade e da maneira de interpretar determinado território.

A partir desta perspectiva, aproximamo-nos da paisagem galega, e em particular das paisagens da fronteira galego-portuguesa partindo do princípio de que nenhuma destas representações carecerá da intenção do autor e da sua própria interpretação sobre determinada área. Partindo deste princípio, é interessante observar as semelhanças visíveis no trabalho de diferentes realizadores no que refere ao uso da paisagem, destacando entre outros, a preferência por planos de longa duração, o uso da luz natural e a atribuição de um marcado protagonismo às paisagens naturais.

Como foi apresentado no segundo capítulo, desde 2006, o cinema galego tem vivenciado um notável crescimento, tanto no número de produções quanto na variedade de temas e no seu alcance. Esta evolução, está diretamente relacionada com a criação da *Axencia Audiovisual Galega* e o consequente aumento de financiamento e investimento por parte do governo, mas principalmente, deve-se ao esforço de um grupo heterogêneo de criadores que, mesmo com poucos recursos, investem nas próprias ideias, se entrelaçam, estabelecem redes de cooperação e assim, sob a etiqueta do *Novo Cinema Galego*, conseguiram constituir-se como um dos movimentos de vanguarda do cinema contemporâneo internacional.

Dos vários autores que dedicam uma destacável atenção à representação da paisagem galega, foram escolhidos dois realizadores, Eloy Enciso e Iván Castiñeiras, ambos pertencentes à citada etiqueta, para participar do presente estudo. A longa-metragem *Arraianos* (2012) de Enciso, e a curta-metragem e *A Raia* (2012) de Castiñeiras, foram analisadas para melhor compreender os processos e os vínculos estabelecidos com a paisagem da fronteira galego-portuguesa sobre a qual ambos trabalharam nos seus filmes. Mesmo com temáticas e abordagens completamente diferentes, a representação da paisagem é um dos pilares centrais nos dois filmes. Em ambos há uma sensação de impossibilidade em separar o território, ou de definir de forma clara a fronteira, como se ao observar a natureza nos encontrássemos frente a um território único e os limites estivessem diluídos.

Finalmente, a curta-metragem *Nós-Outros*, recentemente finalizada e com previsão de estreia no presente ano de 2022, assume-se como uma tentativa de responder a premissa desenvolvida ao longo da investigação, contribuindo com uma nova visão sobre esta fronteira: aproximando-se dela através da representação das suas paisagens visuais e acústicas. O filme centra-se no acompanhamento do curso do rio Minho durante os seus últimos quilómetros, compreendendo as margens de ambos países sem realizar qualquer distinção, tratando de enfatizar a ideia de continuidade no território e de reforçar os afetos que unem as duas margens.

Por último, mencionar que não se descarta a possibilidade de dar continuidade à investigação integrando o pensamento e as produções realizadas desde o outro lado da fronteira e assim nos aproximarmos da premissa aqui sustentada em que a lógica da unidade prevaleça, visando estimular e reforçar a ideia que dá nome ao trabalho, *Nós-Outros*, onde as duas margens são enaltecidas no seu encontro.

ANEXOS

Anexo 1 - Transcrição completa da entrevista a Eloy Enciso, a 27 de dezembro de 2021. (Via zoom)

1 - Em primeiro lugar, o teu nome costuma estar associado ao selo Novo Cinema Galego. Considerando que estamos perante um conceito amplo e com diferentes interpretações, quais são os impactos da criação desta terminologia? As produções e criadores galegos beneficiaram desta terminologia?

É uma denominação que une, e que tem por um lado benefícios para um formato exportável, e por outro, claramente engloba coisas muito diferentes, pelo que pode cair no erro de ser uma categoria simplista. A criação de uma *label* ajuda a descrever uma realidade que em si mesma é complexa. A *label* ajudou por exemplo na comunicação através do jornalismo cultural. Isto fez com que autores e obras individualizadas se unissem numa categoria que mais ressonância e se vê beneficiada pela sua relação com filmes prévios.

Para bem ou para mal, o término do NCG é um pouco ambíguo. Nem tudo é novo, nem tudo é cinema, nem tudo é galego, mas a reunião dos três objetivos é o que é realmente interessante para mim, ou seja, que seja realmente novo no sentido de que sejam propostas que tentam ir além das convenções de género; que seja cinema, porque cada vez mais o que se chama cinema não é necessariamente cinema, no sentido de que participa da tradição cinematográfica; e que seja galego de verdade, já que não é só por ser feito ou filmado na Galiza que é galego. Mas, em geral, o balanço é positivo, porque claramente serviu para criar uma ideia de geração e de corrente.

É importante que sirva para aprofundar e não para simplificar, mas honestamente, como autor, não é uma pauta que esteja nos meus pensamentos, não penso que mude a minha forma de trabalhar ou pensar o cinema. Igualmente, ajuda a não se sentir numa carreira tão individualista, mas é perigoso embalsamar o conceito, o interesse é que continue evoluindo, que seja um conceito vivo e dinâmico, já que no momento que seja perfeitamente definível provavelmente significa que estará a começar a morrer. A melhor parte para mim é em relação à sua origem, é que surgiu de uma

amizade genuína entre os integrantes do movimento, e não foi criada de forma artificial ou imposta de forma externa.

2 - A temática da paisagem está muito presente nas criações artísticas galegas, desde a literatura à poesia do século XIX até às mais recentes produções audiovisuais. É também um elemento importante no teu trabalho. Como defines a tua relação como artista com a paisagem galega e como isso afecta a tua obra?

É evidente que tem uma importância bastante grande e é bastante óbvia a sua presença nos meus filmes, especialmente a partir de *Arraianos*. Está relacionado com a minha trajectória com o cinema documental e na escola onde estudei em Cuba. É um cinema que vai para o exterior, que se faz em cenários naturais e não no estúdio, no meu caso, sempre tive também um interesse ou quase uma obsessão em relação à paisagem não como cenário de fundo, mas como personagem.

No caso de *Arraianos* era muito óbvio desde os primeiros escritos e rascunhos do projecto. Nas conversas sobre os interesses do filme e nas nossas reflexões sempre imaginámos um filme com paisagem e rostos em que ambos funcionavam como uma dicotomia entre campo e contra-campo, entre natureza e os personagens arraianos. Para mim, sempre foi importante que a representação da natureza fugisse de uma imagem bonita ou bucólica e que tivesse uma certa materialidade, que funcionasse como um paradoxo da natureza, que por um lado é muito real, e pelo outro a sua representação leva a uma certa abstracção. Trabalhar o paradoxo que implica o retrato da natureza, foi algo que nos preocupava. Filmámos muitas paisagens até encontrar imagens que ultrapassassem a questão estética do belo. Buscámos trabalhar essa ambivalência entre algo que é muito real, e ao mesmo tempo não, criando um espaço que *Arraianos* tenta propor: bosques e natureza como lugares míticos que vão além do que é racional.

3 - No teu filme *Arraianos* existe uma forte interdependência entre personagens e o ambiente natural, como se se complementassem ou justificassem. Como definirias a relação entre os dois?

Arraianos é um retrato de uma comunidade rural onde é notória a influência da paisagem e do clima. O filme pretende representar essa ligação entre a paisagem como elemento físico que tem um impacto no carácter das pessoas, na forma de estar e na relação com a natureza que muda a cada

estação, afetando o estado de espírito dos personagens. É evidente que a paisagem é muito presente e que coabita com o seu povo.

4 - Trabalhar uma fronteira exige também um esforço de imaginação e memória, a capacidade de ler o espaço, os seus signos e também o que nele é imperceptível. Como foi trabalhar neste território? Houve algum aspecto que foi especialmente característico?

No início foi um desafio trabalhar sobre uma fronteira que não é tão óbvia e isso formou parte das ideias mais profundas que contém o filme. Nesse sentido, para mim, a fronteira geográfica funcionou como uma desculpa para trabalhar uma fronteira cinematográfica de géneros, e da sobreposição entre físico, material e real no entrecruzamento com o folclore, os mitos e a história. Enfim, com uma forma de reconhecer que a realidade não é formada apenas pelas coisas demonstráveis e racionais, mas sim que se constrói com a própria construção mítica dessa realidade.

A fronteira geográfica foi perfeita para *Arraianos*, já que nos permitiu transitar entre todas essas fronteiras, que não são exatamente geográficas mas que tem a ver com a ideia de limite e de lateralidade. Outro ponto interessante que descobrimos durante o processo, foi entender que uma fronteira não deixa de ser uma construção artificial que é imposta normalmente a partir de um lugar que não é o próprio lugar onde a fronteira está. Ali na raia não se sente essa fronteira como tal, senão como uma abstração de uma ideia de estados. Quando estás ali, os seus habitantes não a sentem dessa forma. Em *Arraianos*, por exemplo, encontram-se personagens que se expressam nas duas línguas. A própria ideia que dá nome ao filme vem dessa visão que eles têm em relação ao próprio conceito de arraianos, onde não se sabe se nos referimos à parte galega ou à parte portuguesa.

Penso no território de fronteira como um conceito ambivalente que nunca podemos realmente definir ou separar de forma clara e toda a riqueza que isso representa.

Para mim este filme é um pouco uma homenagem à geração dos avós que funcionaram um pouco como "bisagra" entre uma era pré-tecnológica onde os conhecimentos e o saber popular ainda tinham um peso muito grande, e a geração actual que começou com nossos pais e representa uma era mais tecnológica, mais científica, uma era que desconsidera aquilo que foge do demonstrável.

Penso que a geração dos nossos avós, mesmo com menos conhecimentos, estavam mais abertos àquilo que não era necessariamente demonstrável na sua forma de entender o mundo.

5 - Como imaginas o futuro do Novo Cinema Galego e do audiovisual galego? Quais serão os grandes desafios para o futuro deste cinema?

Gostaria de que fosse cada vez mais Cinema e que não deixe nunca de ser novo. Novo no sentido da vontade ativa de experimentação e o não conformismo com as estruturas e os géneros já trabalhados. A busca de diálogo com a realidade política e sócio-económica imediata foi sempre a vontade dos novos cinemas, operar como um elemento de interação e transformação da sociedade e da realidade, gostaria que tivesse sempre esse espírito, que penso que foi o inicial, consciente ou inconscientemente, do grupo, a tentativa de que os projetos funcionassem como uma ampliação do que até o momento era considerado como cinema. Gostaria também que continuassem a ser feitos obviamente em galego e trabalhando com responsabilidade sobre os idiomas hegemónicos como uma forma de barreira contra as tendências da globalização.

Com o que estou menos contente no momento presente é com as novas plataformas e com o sentimento dentro do meio profissional de que o resultado dos trabalhos é cada vez menos genuíno, como se se tratasse de produtos subalternos de um referente cultural que tem pouca tradição, seguindo modelos exteriores, principalmente norte-americanos.

Anexo 2 - Transcrição da entrevista completa a Iván Castiñeiras, a 5 de Janeiro de 2022. (Via correio electrónico)

1 - Em primeiro lugar, o teu nome costuma estar associado ao selo Novo Cinema Galego. Considerando que estamos perante um conceito amplo e com diferentes interpretações, quais são os impactos da criação desta terminologia? As produções e criadores galegos beneficiaram desta terminologia?

Abordo essas questões do ponto de vista de alguém que tem algumas aptidões para criar e menos habilidades para analisar. Para mim, se algo define e explica o novo cinema galego, não é a sua novidade, nem o sua *galeguidade*, é a sua sincronicidade temporal e a sua variedade estilística.

Depois de um longo período de letargia criativa no audiovisual galego, surgiu um desejo comum de se expressar. De forma "espontânea" e ao mesmo tempo surgiram várias vozes e visões com talvez alguns pequenos pontos em comum. Nesse momento, essa onda criativa coincidiu com a chegada da nova era digital, o que facilitou em parte a produção das obras. Mas também coincidiu com um período difícil de crise em que a situação não encorajava a começar a produzir. Acho que o cinema tem sido um refúgio para alguns de nós na tempestade, na ilusão de continuar caminhando, de continuar sonhando.

Um grande grupo de companheiros e companheiras ficamos surpresos ao nos conhecer, ao descobrir que havia um talento emergente e que cada um de nós tinha uma jornada e um olhar muito diferente do outro. Não falaria de identidade nem de estilo, mas de desejo. O desejo de explorar um lugar, de voltar a ele, de vivenciá-lo, de compreendê-lo, de lembrá-lo, de contá-lo, de valorizá-lo e de torná-lo conhecido pelo mundo. Não é por acaso que muitos de nós fomos filhos de emigrantes ou simplesmente emigrantes; muitos de nós saímos da Galiza em busca de formação e emprego. A Galiza foi um território a que voltar, porque a conhecíamos bem, ou porque o seu desconhecimento nos fascinava, ou simplesmente porque nos acolheu e nos permitiu dar os primeiros passos como criadores (estas linhas explicam apenas uma parte, com certeza há colegas que não se identificam minimamente com o que digo).

Nos primeiros anos em que descobri o Novo Cinema Galego, 2010-11, havia uma ilusão comum, uma vontade de transformar a realidade audiovisual galega, uma ambição de criar um espaço de expressão, de defender a legitimidade de reivindicar a nossa voz como criadores fora dos modelos de produção que até então eram priorizados e incentivados na Galiza. Ficámos convencidos e, surpreendentemente, os críticos internacionais reconheceram as nossas propostas. Este trabalho tem sido realizado ao longo dos últimos 10 anos, com o apoio de outros amantes do cinema, produtores, críticos de cinema, programadores e realizadores de festivais galegos. A etiqueta Novo Cinema Galego ajudou a dar visibilidade para nos colocar no mapa, para indicar que estava a ser feito um trabalho interessante. Embora seja um rótulo ambíguo, incompleto e rachado, incapaz de abranger todos, acho que teve um impacto muito positivo.

Foi um período extraordinário, foram alcançados progressos, apoios e ajudas à criação. Lembro-me com carinho. Mas com o tempo, a força e o empolgação de caminharmos juntos enfraqueceu. Conformamo-nos com uma série de alterações que não abordam muitos dos principais problemas que pretendíamos reivindicar. A precariedade endémica continua arraigada ao setor audiovisual. A distribuição da ajuda de uma forma mais equilibrada e justa continua a ser uma questão por resolver.

Quem se envolveu no surgimento deste movimento criativo ainda é considerado um "pequeno roedor", roendo migalhas (como Manuel Gonzalez carinhosamente e ironicamente chama aqueles que sobrevivem à margem de um cinema artesanal, que mesmo pequeno teve grandes conquistas), roer migalhas é uma escola muito boa, aguça o engenho, mas acaba limitando o desenvolvimento físico do corpo da criação.

A equação do sucesso e do sistema de pontuação não facilita às novas gerações encontrar espaço ou apoio para se expressar. Na verdade, o que mudou é o grau de competitividade entre nós, mas não o apoio ou investimento no cinema galego, afinal continuamos com a mesma premissa: um ursinho para muitos pratos.

O investimento em formação ainda não é levado a sério. Com gente qualificada na própria terra, ainda não existem propostas de educação de qualidade. Os jovens continuam a sair da Galiza para ter acesso ao conhecimento, pagando autênticas fortunas, o que torna a educação no nosso setor inacessível ou elitista.

Do meu ponto de vista, se não houver união entre todos, se não houver projeto ou intenção de exigir mudanças e propor melhorias, se não houver ilusão de criação de um coletivo aberto e autocrítico: o Novo Cinema Galego será uma etapa fora da moda.

Não quero saber com que nome determinado grupo está rotulado, ou como se chama, a única coisa que me interessa é que esse grupo evolua, tenha consciência da sua importância, da sua responsabilidade, seja solidário e traga melhorias. Lembro-me das palavras numa entrevista com Alberte Pagán, ele disse que "estética sem ética é pura cosmética!"

2 - A temática da paisagem está muito presente nas criações artísticas galegas, desde a literatura à poesia do século XIX até às mais recentes produções audiovisuais. É também um elemento importante no teu trabalho. Como defines a tua relação como artista com a paisagem galega e como isso afecta a tua obra?

A paisagem tem a complexidade de um espelho. Ao observá-lo, pode-se compreender a história e o contexto sócio-político de um lugar, ou pode cair no mais puro narcisismo contemplativo estetizando o que já é estético.

Tudo está misteriosamente inscrito na paisagem. Ela fala sempre, só tens que a ouvir. A nossa terra conta muito, a memória está associada, descreve detalhadamente a submissão, a revolta e a resistência passiva de um lugar.

A minha relação com a paisagem está a evoluir; passou da admiração inocente à consciência do que está por trás disso. Já não olho para ela da mesma forma que nos meus primeiros trabalhos, embora o meu afecto e o meu fascínio permaneçam intactos.

A paisagem representa o tempo e o espaço do filme, demarca o ritmo da montagem, compõe o movimento do retrato, indica o movimento da câmara e até dita onde parar (principalmente quando há uma fonte!). É uma presença com voz própria, uma figura sedutora com quem dialogar.

Há dias em que a única intenção é chegar a um ponto, capturar o espaço de um determinado lugar, observar a sua transformação, a transição de luz, a atmosfera. E há dias em que frustrado por não ter gravado nada do pretendido, a paisagem reconcilia com o ato teimoso de filmar e conforta ao voltar para casa com uma *prise de vue*.

3 - No teu filme “A Raia” existe um forte vínculo entre os personagens e o ambiente natural. A narrativa parece apoiar-se também no território para, de alguma forma, complementar os seus relatos, e vice-versa. Como definirias essa relação entre ambos? Podes falar-nos um pouco do processo de construção desse vínculo?

A tua pergunta faz-me pensar que o "vínculo" pode ser a única coisa em comum entre os meus diferentes trabalhos. Os processos "criativos" em que me aventuro demoram muito precisamente para poder estabelecer ou descobrir esta ligação.

Este vínculo é constituído por vários ingredientes: admiração, amizade, compreensão / estudo, curiosidade um pelo outro / lugar, desejo de descoberta e devida exposição a tudo o que isso acarreta. A ligação é caprichosa, não existe uma equação precisa, vai se acumulando lentamente, mas também pode surgir espontaneamente. É frágil e escorregadia, a sua solidez depende de um equilíbrio constante. Sem esse vínculo, bater na porta de alguém e propor-lhe fazer um filme é uma loucura.

Na tua pergunta fazes referência a outro tipo de vínculo. No filme *A Raia*, faço um retrato de dois homens, Fernando e Pepe, o primeiro português, o segundo galego. Por décadas, eles trabalharam juntos na arte aventureira do contrabando. O território que eles atravessaram e cruzaram era a sua pátria, que eles conheciam perfeitamente. Para realizar esta atividade, eles burlam o controle policial/militar, violando as regras das duas nações/estados com risco. A peculiaridade deste território é que a sua pertença, os seus costumes e a sua idiossincrasia, é muito mais extensa e poderosa do que o facto de ser uma das fronteiras mais antigas da Europa. Essa relação estreita com o próximo, de pertencer a um lugar, a uma geografia comum, a uma forma de ver o mundo, está presente em cada poro destes homens e mulheres.

A história destes homens e a história daquela terra são circunscritas, ambas descrevem, contam e transmitem com igual destaque. Uma é a extensão da outra. Essa comunhão - ser humano e lugar - foi fruto de um tempo. Sem nostalgia, mas com alguma tristeza, acho que esse vínculo acabou ou se transformou irreversivelmente com a nossa geração. A modernidade "para melhor ou para pior" destruiu essa relação ancestral, substituindo-a por outras coisas diferentes em substância e consistência.

É surpreendente para mim que esta região estava mais unida e ligada durante a demarcação e controle de seus limites territoriais, do que a partir da dissolução das fronteiras. Ao caminhar com Pepe e Fernando pelas montanhas e prados, você é espectador de uma conferência extraordinária, onde a toponímia, a história e a cultura transbordam exuberância.

4 - Trabalhar uma fronteira exige também um esforço de imaginação e memória, a capacidade de ler o espaço, os seus signos e também o que nele é imperceptível. Como foi trabalhar neste território? Houve algum aspecto que foi especialmente característico?

Não acho que seja um diretor engenhoso ou criativo, talvez por falta de meios, por prazer e porque não sei como fazer de outro modo: fico muito tempo nos lugares onde filmo. É lá que observo os fenómenos, que vejo relações e ações. Tudo o que faço é escolher o ângulo e o momento certos para finalmente organizá-los. Como disse uma amiga minha: "O material é mais inteligente do que eu mesmo!". Às vezes é só preciso fê, permitir-se estar perdido e acreditar que algo vai sair dali. Compartilho a perspectiva de Vittorio de Seta em que vê o cineasta como um atleta. Os meus processos criativos são muito físicos. Os meus sentidos estão constantemente a colectar informações, o meu corpo está cansado. E então, há momentos de imaginação para experimentar, para resolver as peças do tabuleiro.

Nessa fronteira estavam todos os ingredientes, e eu era um deles. Esta terra pertence à minha família. A família distante sobre a qual só descobri sua história já em adulto. O primeiro gesto foi descobrir o que, quem, como... a desculpa perfeita para fazer um filme. O que descobri foram histórias humanas tão simples quanto épicas, dignas de um faroeste. Situada em uma época anacrónica à beira do desaparecimento. O que encontrei foram as memórias e a história de um povo periférico e fronteiriço que ainda preservava viva a sua cultura. Encontrar pessoas e itens genuínos tornou mais fácil imaginar e fazer um filme.

No processo, surgem momentos simples como um relance, uma mulher descascando uma maçã, são ações concretas, mas ao mesmo tempo contêm uma alma algo intangível que hipnotiza como as chamas de uma lareira.

5 - Para muitos intelectuais galegos, sobretudo no século passado, o papel da paisagem é fundamental não só como fonte de prazer estético, mas também como uma extensão de si mesmo como indivíduo e como galego. A questão da identidade galega está intimamente relacionada com o ambiente natural, mas isso muda quando abordamos alguns dos seus limites geográficos. Partilhas da visão de Castelão em relação à paisagem da raia?

«Cando un galego entra nas planuras de León ou de Zamora, síntese en terra allea, invadido pola tristura que producen os desertos. Cando entra en Asturias ten que afacer os seus ollos a un novo estilo de paisaxe. Pero cando traspón a fronteira portuguesa, síntese na propia terra, e non dá creto ás arbitrariedades da política hestórica» (Castelao, 2000, p. 90)

Uma parte do cinema novo galego partilha um denominador comum, uma certa visão “romantizada” da paisagem. Ao longo da história, muitos artistas e intelectuais galegos caíram numa visão “*enxebrizadora*” do território, especialmente do espaço rural. Uma parte do novo cinema galego é povoada por vacas e prados! Tem graça. Acho que isso é uma etapa, é o produto de um tempo e de uma geração de pessoas que estão fascinadas pela existência de um modo de vida que praticamente desapareceu ou está a desaparecer noutros lugares. E eu entendo que esse fascínio leva à vontade de documentar, de filmar, para que um dia possamos pelo menos lembrar.

Mas a paisagem tem uma carga política, ou assim eu a vejo. Talvez isso se torne mais evidente na fronteira. Lembro-me do poema clássico de Rosalía “*Adiós, ríos; adios, fontes; adios, regatos pequenos; adios, vista dos meus ollos: non sei cando nos veremos. Miña terra, miña terra, terra donde me eu criei, hortiña que quero tanto, figueiriñas que prantei, prados, ríos, arboredas, pinares que move o vento, paxariños piadores...*” à primeira vista, o retrato da paisagem neste poema parece um clichê, mas a intenção do poema, além de descrever a conexão com o lugar, é revelada naquele particular “Adeus”. Esta prova de despedida mostra que grande parte da população galega vive fora da Galiza. Não é por acaso que 20% da área de árvores é ocupada por um verde

aberrantemente estranho: eucaliptos e empresas de fabricação de celulose e madeira compensada. Não é por acaso que a extensa e aceite fealdade arquitectónica galega. Todas essas paisagens escondem decisões políticas ou indecisões.

Colaborando no documentário “*En todas as Mans*” de Diana Toucedo, descobri a realidade política que não se fala, a organização rural, a soberania alimentar e sustentável de muitos habitantes de uma Galiza destinada ao abandono. Existem organizações ancestrais como os montes baldios... que explicam outra forma de viver e organizar um valor a ser preservado e valorizado: a paisagem é política.

Surpreendeu-me ouvir uma das personagens do filme dizer-me que historicamente a Galiza foi produtora de azeite. Na fronteira com o lado português, a variedade denominada "Galega" é cultivada até hoje. Porém, na Galiza não existe tal coisa, depois da guerra de sucessão os Reis Católicos deslocaram as oliveiras para o centro e sul da Península: a paisagem é política.

As extensas culturas de pinhais são produto da desapropriação franquista dos terrenos baldios. O resultado dessas desapropriações foram as ondas migratórias dos anos 50. A atual economia do fogo, o jogo interminável de queimar e apagar, com seus custos exorbitantes para o contribuinte, também faz parte da mesma paisagem que se estende ao longo do tempo.

Às vezes vemos êxtase na natureza ao nosso redor, outras vezes vemos extratos arqueológicos de decisões políticas. Tudo isso coexiste ao mesmo tempo com o gozo estético e com a extensão do ser homem em relação ao ambiente natural. A Galiza, não industrializada, não mecanizada para melhor ou para pior, ainda permite esse tempo de encontro.

A visão de Castela não é imparcial e é fruto de sua visão reintegracionista. O seu ideal está próximo de uma união mítica entre a Galiza e Portugal, em detrimento da relação histórica com Castela. Mas sim, sinto que os laços inerentes à fronteira galego-portuguesa, além das suas claras diferenças, têm mais em comum do que qualquer outra fronteira. Percebo uma continuidade cultural muito forte que contrasta com a temporalidade dessa fronteira de 1139. Sempre se tende a pensar que as fronteiras dividem. No caso desta Raia os laços, a proximidade de ambos os lados e sua permeabilidade é forte. O que contrasta com o orgulho estúpido e por vezes com o racismo incompreensível de alguns galegos arrogantes para com os nossos vizinhos e irmãos portugueses.

Leon e Zamora têm o seu charme. Leon tem uma cordilheira extraordinária. Mas sim, entre a planície de Zamora e a sinuosa orografia galega, sinto-me mais próximo da segunda.

6 - Como imaginas o futuro do Novo Cinema Galego e do audiovisual galego? Quais serão os grandes desafios para o futuro desse cinema?

Prefiro dizer o que desejo! O que desejo é que os criadores do audiovisual galego continuem a surpreender-nos, a melhorar e a ter sucesso. E que as instituições públicas estejam à altura da tarefa, trabalhando de forma colaborativa, apreciando as nossas solicitações, engajando e defendendo os talentos emergentes. Os desafios que mencionei anteriormente passam pelo urgente investimento e inovação na educação de qualidade no sector audiovisual, a consequente distribuição justa e ética do financiamento público, a criação e defesa de outras formas de apoio mais livre e directo aos criadores sem ter de se deslocar pela obrigatoriedade de se associarem a uma produtora, visto que muitos modelos criativos ainda são desvalorizados por não entrarem nos modelos de produção.

O desafio a nível galego, mas também a nível nacional, ainda pendente das famosas e polémicas Conversas de Salamanca. É preciso sentar-se e conversar, analisar em conjunto o funcionamento da estrutura bem como a situação criativa deste meio de expressão. Dizem que a falar é que as pessoas se entendem.

BIBLIOGRAFIA

- Bandirali, Luca (2020). *El medio es el paisaje: separación, acción, contemplación en el cine*. Florianópolis, Brasil: Linhas.
- Barreiro González, María Soliña (2018). *Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase*, en Ledo Andión, Margarita (coord.), *Marcas na paisaxe*, Vigo: Editorial Galaxia.
- Beiras, D. A (2012). *Construción do lugar público na natureza a través da paisaxe galega*. (Tese doutoral). Obtido de: academia.edu.
- Besse, J. (2006). *Ver a terra, seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Sao Paulo: Perspectiva.
- Castro, Rosalia de (1863). *Cantares galegos*. Vigo: J.Compañel
- Castro, A (1992). *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*. A Coruña: do Castro.
- Danoso, Sara (2018). *Cine, paisaje, pintura. Una mirada al audiovisual gallego contemporáneo*. (Tese doutoral). Obtido de: minerva.usc
- Delgado, B. e Ojeda, J.F (2009) *La comprensión de los paisajes agrarios españoles. Aproximación a través de sus representaciones*. Sevilla: Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, 51, 93-126
- Deren, Maya (2015). *Amateur versus Profesional*. In Deren (eds). *El universo Dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. (p. 177-179). Cuenca: Ediciones de la Universidad de CastillaLa Mancha.
- Domingues, Caroline. (2009) *Paisaxe e identidade no discurso galeguista* en Viqueira Díaz-Fierros, F. e López Silvestre,F. (Coords) *Olladas críticas sobre a paisaxe*. (p.187-206) Santiago de Compostela. Consello da cultura Galega.
- Elsaesser, Thomas (2002). *European cinema. Face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fernandez de Rota, J (2009). *Dinámicas morais e simbólicas da construción da paisaxe* en Viqueira Díaz-Fierros, F. e López Silvestre,F. (Coords) *Olladas críticas sobre a paisaxe*. (p.73-92) Santiago de Compostela. Consello da cultura Galega.
- Gondar Portasany, M. (2009). *A paisaxe. Un concepto etnocéntrico* en Viqueira Díaz-Fierros, F. e López Silvestre,F. (Coords) *Olladas críticas sobre a paisaxe*. (p.61-72) Santiago de Compostela. Consello da cultura Galega.

- Harper, G; Rayner, J (2010). *Cinema and lanscape*. Bristol, Chicago: Intellect Books.
- Hjort, Mette & D. Petrie (2007): Denmark In M Hjort & D Petrie (Eds.) *VVAA, The cinema of small nations*. (p. 9). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Hjort, Mette (2005). *Small Nation, Global Cinema*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Lefebvre, M. (2011). *On landscape in narrative cinema*. Canada: The Canadian Journal of Film Studies
- López Silvestre, F. (2009). *Cara unha teoría integral da paisaxe* en Viqueira Díaz-Fierros, F. e López Silvestre,F. (Coords) *Olladas críticas sobre a paisaxe*. (p.93-104) Santiago de Compostela. Consello da cultura Galega.
- Lukinbeal, C. (2005). *Cinematic landscapes*. Arizona: Journal of Cultural Geography
- Mata, R. (2006). *Un concepto de paisaje para la gestión sostenible del territorio* em R. Mata e A. Tarroja (Coords.), *El paisaje y la gestión sostenible del territorio* (pp. 17-40). Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Martinez, Isabel (2015). *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades*. (Tese doutoral) Obtido de: diante.urioja Pontevedra: Universidade de Vigo
- Martinez, B. (2011a). *Una nueva forma de mirar y pensar el cine en Galicia* em M. Marco (Ed.), *En estado crítico. Sobre políticas y economías del arte en el eje noroeste*. (p. 117-129) Pontevedra: LIBA Colectivo
- Mekas, Jonas (2013). *A linguagem mutante do cinema* em Mourão, Patricia (org.). *Jonas Mekas*. (p. 70-73) São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP.
- Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nogué, J. (2009). *Paisaxe e sentido de lugar* en Viqueira Díaz-Fierros, F. e López Silvestre,F. (Coords) *Olladas críticas sobre a paisaxe*. (p.207-228) Santiago de Compostela. Consello da cultura Galega.
- Pena, J. (2013a). *La forma por la forma no existe*. Caimán Cuadernos De Cine, 19/70, 28.

- Perez Pereiro, Marta (2016). *Paisaxe na néboa. Unha cartografía do cinema galego recente*. Galicia 21 – Issue F '14 – '15 . Universidade de Santiago de Compostela
- Romero Suarez, Brais (2015). *Idioma e identidade en el Novo Cinema Galego*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pagán, A. (Inédito). *Vintecinco por vinte e catro. Experimentalismos magnéticos em X*. González (Ed.), *Documentación das ficcións analóxicas. A videoocreación en Galicia nos anos 80*, Santiago de Compostela em MARTINEZ MARTINEZ, Isabel (2015) *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades*. (Tese doutoral) Pontevedra: Universidade de Vigo
- Prager, O. (2002) *El arte del paisaje. Revista de Urbanismo*. Chile: Revista de urbanismo.
- Redondo, F. (2014) *Escrito na paisaxe: miradas documentais verquidas sobre a memoria da terra, sobre o que flúe e o que permanece*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago.
- Risco, Vicente (2020). *Teoría do nacionalismo Galego*. Santiago de Compostela: Galaxia.
- Rodriguez Castelao, A.D (1977). *Sempre en Galiza*. Madrid: Akal editorial.
- Rodriguez Castelao, A.D (2000).: *Sempre en Galiza*, Vigo, Editorial Galaxia
- Romero Suárez, Brais (2015). *Idioma e identidade en el Novo Cinema Galego*. Santiago de Compostela: Fonseca.
- Simmel, G.(2013) *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- Sousa, Xulio; Negro Romero, Marta; Álvarez, Rosario (2014): *Lingua e identidade na fronteira galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Valles, Rafael (2019). *Stan Brakhage, Maya Deren e Jonas Mekas: por uma poética do amateur*. Brasil: Universidade federal de Pelotas.
- Villares, I. (2014) *El paisajismo observacional de James Benning: La representación de los Angeles en los (2000)*. Zaragoza: Revista científica de cine y fotografía ISSN 2172-0150 No 9 (2014)
- Zoido, F. (2000). *Proteger y realzar el paisaje*. (p. 7-14) Sevilla: *Andalucía Geográfica*,

BIBLIOGRAFIA ONLINE

- Arenas, A. (2014). Lois Patiño: Los premios y el reconocimiento te dan seguridad en ti mismo, te afinazan tus búsquedas. Magnolia. Revista de Crítica y Análisis Cinematográfico. Obtido de: <http://revistamagnolia.es/2014/08/lois-patino-los-premios-y-el-reconocimientote-dan-seguridad-en-ti-mismo-te-afianzan-en-tus-busquedas/> [url atualmente desativada].
- Laxe, Oliver (2008): “Non hai escusas para non facer filmes”. Entrevista para a *Axencia Audiovisual Galega*. Obtido de: http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/public/index.php?seccion=oficinaproduccion/ficha_noticia.php&id_noticia=1997&id_fase [url atualmente desativada].
- Ledo Andión, M. E López Gómez, A.M. e Pérez Pereiro, M (2016): “*Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones*”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, pp. 309 a 331. Obtido de: <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1097/17es.html>
- Pagán, A. (2008). *Ficar fóra da industria dáme unha independencia total como cineasta*. *Vieiros*. Obtido de: www.vieiros.org