

Mapeamento de Macau: História Espacial, Urbanismo Cinematográfico e Construção de Uma Cidade Global

CHRISTOPHER K. TONG*

RESUMO: Na sua obra seminal *The Image of the City*, o urbanista Kevin Lynch defende que o significado de uma experiência urbana deriva da aquisição de mapas mentais. A cidade deve ser ‘imaginada’ num ‘processo bidireccional entre o observador e o ambiente’ em que o observador ‘selecciona, organiza e dá significado ao que vê’. Neste sentido, Macau é tanto uma cidade como uma imagem. Estabelecida como entreposto comercial português em 1557 e transferida administrativamente à República Popular da China em 1999, Macau tem sofrido uma série de transformações, tanto em termos espaciais como históricos. Os projectos de aterro começaram em 1912 e intensificaram-se no início da década de 2000. A Região Administrativa Especial iniciou um ambicioso mega-projecto de recuperação das águas entre a Taipa e Coloane, conhecido como Zona de Aterros Taipa-Coloane ou, mais comumente, ‘Cotai Strip’. Este artigo analisa a forma como a imagem de Macau, como cidade global, é construída, tanto no sentido espacial, através do planeamento urbano, como no sentido cultural, através do cinema e média. Mais especificamente, analiso a forma como o filme premiado de Ho-Cheung Pang, *Isabella*, lança luz sobre a história espacial fragmentada de Macau. Vencedor do Urso de Prata no Festival Internacional de Cinema de Berlim, *Isabella* levou Macau a uma audiência cinematográfica global. Ao mesmo tempo, o filme chama a atenção para o facto de o espaço urbano de Macau poder ser descodificado de diferentes formas pelo público local e internacional. Ou seja, o filme separa subtilmente as audiências com base no seu conhecimento da história espacial de Macau, destacando as mudanças no tecido social e a identidade cultural dos seus residentes. Este artigo explica como o cinema e o urbanismo estão ligados na construção de Macau como uma cidade global.

PALAVRAS-CHAVE: Macau; Filme; Cartografia; Urbanismo cinematográfico; Psicogeografia; Etnografia.

* Christopher K. Tong, professor associado com agregação da Universidade de Maryland, Condado de Baltimore, EUA. Publica trabalhos na área da cultura, da política e da ambiente, especialmente sobre a China e os Estados Unidos.

Christopher K. Tong is an associate professor with tenure at the University of Maryland, Baltimore County, USA. His publications focus on the interactions between culture, politics and environment, especially in China and the United States.

[Tradução do autor] *Nesse Império, a Arte da Cartografia atingiu tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava a totalidade de uma Cidade, e o mapa do Império, a totalidade de uma Província. Com o tempo, esses Mapas Inescrupulosos deixaram de satisfazer, e as Corporações de Cartógrafos elaboraram um Mapa do Império cujo tamanho era o do Império, e que coincidia ponto por ponto com ele...*¹

Em ‘Sobre o Rigor da Ciência’ (*On Exactitude in Science*), Jorge Luis Borges descreve um mapa imperial tão ambicioso que abrange todo o território a ser cartografado. O absurdo do esboço de Borges deriva da ideia de que a representação de um objecto empírico pode potencialmente rivalizar com o próprio objecto empírico em escala. É certo que, na era da cartografia digital, é vulgar trabalhar com conjuntos de dados, camadas de mapas e imagens geoespaciais tão complexas e imensas que se assemelham a um império digital por direito próprio. Ainda assim, estes modos de visualização de dados são concebidos para oferecer perspectivas e não para ofuscar o objecto empírico: afinal, a cartografia destina-se a produzir informações importantes sobre o objecto empírico.

No mapeamento de Macau esta sabedoria convencional é derrubada, em parte, pela inversão do objecto empírico e da sua representação. A longa história de aterro de Macau significava que os decisores políticos e planeadores tinham frequentemente melhores mapas de uma cidade em construção, uma vez que alteravam os seus terrenos físicos para corresponderem aos seus esquemas. Estabelecida como entreposto comercial português em 1557, Macau sofreu numerosas transformações espaciais. Os registos mostram que Macau tinha menos de três quilómetros quadrados no início da chegada dos portugueses e era apenas uma península ligada ao continente chinês por um tómbolo intermitentemente submerso.² O Governo português de Macau anexou as Ilhas da Taipa

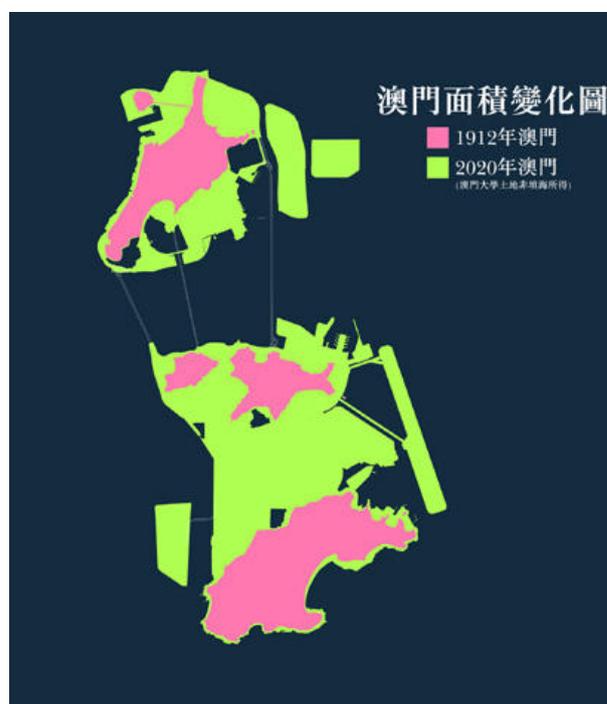


Fig. 1: Em 1912, os territórios de Macau consistiam na península de Macau e nas ilhas vizinhas (áreas da cor-de-rosa) e aumentaram drasticamente até 2020 (áreas da cor verde). Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Macau_Reclamation_Map_since_1921.png

e de Coloane em 1851 e 1864, respectivamente, e introduziu o aterro já em 1912. No final do século XX, a superfície de Macau aumentou para 16,1 quilómetros quadrados em 1983 e para 19,3 quilómetros quadrados em 1994.³ Desde a transferência administrativa para a República Popular da China em 1999, o aterro em Macau acelerou rapidamente. No início da década de 2000, a Região Administrativa Especial iniciou um ambicioso mega-projecto de recuperação das águas entre as Ilhas da Taipa e de Coloane. Conhecida como Zona de Aterros Taipa-Coloane ou ‘Cotai Strip’, o projecto elevaria a área total de Macau para mais de 30 quilómetros quadrados até meados da década de 2010. Quando a Ponte Hong Kong-Zhuhai-Macau abriu oficialmente em 2018, Macau reclamou ilhas artificiais adicionais criadas para a passagem e instalações de controlo fronteiriço. No momento em que este artigo foi escrito, a Linha Leste do Metro Ligeiro de Macau

ESTUDOS DE MACAU

estava a ser desenvolvida para a ligação a uma dessas ilhas artificiais, e mais projectos de aterro estão em andamento.

Neste sentido, os planos directores de Macau são um objecto de estudo tão importante como o próprio terreno. Desde meados da década de 2010, o Governo da RPC tem procurado integrar Hong Kong, Macau e as cidades em redor do Delta do Rio das Pérolas numa zona económica comparável à área metropolitana de Nova Iorque e à da Grande Tóquio.⁴ Oficialmente designada por Área da Grande Baía Guangdong–Hong Kong–Macau, esta zona está infraestrutural e simbolicamente ligada pela Ponte Hong Kong–Zhuhai–Macau. Macau está, sem dúvida, a entrar na sua próxima fase de desenvolvimento. Mais recentemente, Pequim pretende diversificar a economia de Macau do jogo e do turismo, incluindo serviços financeiros, concedendo ao Governo de Macau uma jurisdição limitada sobre a vizinha Hengqin, uma zona da China Continental desenvolvida em novos aterros.⁵ Tal como o famoso ditado de Baudrillard de que o mapa precede o território,⁶ o plano director de Macau precede indiscutivelmente o seu terreno físico.

O facto de as visões imaginadas de Macau precederem frequentemente a própria cidade não é novo. Desde a sua fundação como área sob administração portuguesa até ao seu estatuto actual como uma das duas regiões administrativas especiais da República Popular da China, Macau tem sido objecto de visões europeia e chinesa como um espaço imaginário, físico e social. Como observa o historiador Geoffrey C. Gunn, Macau tem sido um ‘objecto de imagens imaginativas’ para cartógrafos e artistas europeus desde o século XVII, enquanto Jonathan Porter chega a chamar a Macau de uma ‘cidade imaginária’.⁷ A mistura única de linhagens culturais e étnicas presta-se igualmente a narrativas de hibridismo e mesmo de exotismo. Christina Cheng compara o hibridismo de Macau a um ‘Janus cultural’, enquanto João de Pina-Cabral oferece anedotas perspicazes

sobre os macaenses, a minoria multirracial.⁸ Para Tim Simpson, as imagens oníricas de Macau são vias para decifrar a sua realidade social e especular sobre o seu potencial futuro. Simpson situa Macau na encruzilhada entre o socialismo e o capitalismo, entre a memória e o sonho, oferecendo posteriormente um diagnóstico em quatro partes da sua história e promessa: Macau como fóssil socialista, ruína da administração portuguesa, sonho capitalista e desejo utópico.⁹ Numa cidade em que a maior parte do seu território é, na verdade, constituída por aterros, os espaços são constantemente feitos e refeitos como telas a serem dotadas de um novo sentido de identidade e de história. Como tal, as visões do que Macau deveria ser estão muito ligadas à forma como a cidade é planeada, construída e habitada.

O cinema desempenha um papel proeminente na construção de Macau como uma cidade global. Há muito que os teóricos e estudiosos observam o entrelaçamento do cinema, da arquitectura e da cidade moderna.¹⁰ Os filmes funcionam como memórias, mapas e até projectos para os espaços da cidade. De facto, o cinema tem desempenhado um papel de grande importância na imaginação dos espectadores sobre Macau. Para o público internacional, os filmes de Hollywood, desde o clássico *Macao* (1952) até *The Man with the Golden Gun* (1974) e *Skyfall* (2012) da franquia *James Bond*, há muito que retratam Macau como um lugar distante e exótico.¹¹ No entanto, comparado com o seu vizinho Hong Kong, Macau está longe de ser uma potência cinematográfica. Quando o filme de arte *Isabella*, de Ho-Cheung Pang, ganhou o Urso de Prata no Festival Internacional de Cinema de Berlim, em 2006, não só apresentou a cultura e a sociedade da cidade a um público global, como também acabou por liderar uma onda de produção cinematográfica na cidade.¹² Nos últimos anos, têm surgido vários filmes sobre Macau, em que a cidade é o local de filmagem e o cenário da história, sendo os mais conhecidos *Exiled* (2006) e *Vengeance* (2009) de Johnnie To, *A Última Vez que Vi Macau* (2012)

de João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata, *Passing Rain* (2017) de Ka Keong Chan, e *A City Called Macau* (2019) de Shaohong Li.¹³ Entretanto, cineastas locais como Ka Keong Chan, Tracy Choi e Fei Ho contribuíram para um *corpus* emergente de filmes sobre Macau. Esta vaga de cinema oferece novas formas de compreender os espaços, os povos e as histórias da cidade.

O ‘urbanismo cinematográfico’, ou a investigação interdisciplinar sobre a relação entre o cinema e o espaço urbano, ilustra a importância dos média nas práticas espaciais e na construção de ambientes construídos. Em *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*, Nezar AlSayyad articula uma metodologia que faz a ponte entre a análise cinematográfica e a análise urbana com o objectivo de ‘tornar o urbano uma parte fundamental do discurso cinematográfico e de elevar o filme ao seu estatuto adequado como ferramenta analítica do discurso urbano’.¹⁴ Macau é um exemplo paradigmático da cidade cinematográfica. Tomando de empréstimo as palavras de AlSayyad, poderíamos dizer que Macau não é ‘o que aparece só no ecrã, mas também a cidade mental feita pelo meio do cinema, e subsequentemente re-experenciada nos espaços privados e públicos reais’.¹⁵ Macau, enquanto um ambiente construído, é inspirado em grande medida por imagens icónicas de outras cidades globais retratadas em filmes de Hollywood, contribuindo para uma narrativa de influência mútua entre o cinema e a arquitectura, entre o Oriente e o Ocidente. Desde a publicidade ao turismo até às políticas oficiais do governo, Macau tem sido repetidamente posicionada como a ‘Las Vegas da Ásia’. O seu horizonte reflecte esta aspiração, o Cotai é reconhecível como uma homenagem à Strip de Las Vegas, ela própria uma amálgama pós-moderna de imaginários arquitectónicos globais.¹⁶ Deste ponto de vista, a separação das dimensões cinematográfica e urbana de Macau é impossível.

Macau é um estudo de caso único no urbanismo

cinematográfico, exemplificando e respondendo a uma série de teorias sobre espaço, lugar e mobilidade. Começo com as teorias de mapeamento avançadas por autores como Kevin Lynch, Fredric Jameson e Giuliana Bruno. Defendo que o mapeamento cognitivo de Jameson, ao necessitar de uma cognição colectiva ou de um consenso cognitivo, exclui o conhecimento incorporado e emergente que o mapeamento afectivo de Bruno tenta explicar. Usando o filme premiado de Ho-Cheung Pang, *Isabella*, como exemplo, pretende-se mostrar os sujeitos encarnados situados em espaços específicos oferecem novos mapeamentos, incluindo compreensões mais afectivas e emergentes de Macau. Baseando-me em noções situacionistas de psicogeografia, proponho um método de interpretação de filmes e espaços que oscila entre a representação e a experiência, entre o visual e o háptico, entre o cálculo e o acaso. A ‘deriva etnográfica’, como lhe chamo, permite a recolha intencional, mas estocástica de informações e experiências que enformam a compreensão dos espaços de uma cidade. Finalmente, cito uma pesquisa etnográfica de mais de uma década para descodificar sítios físicos no contexto das mudanças em curso na região. Analisa-se a Avenida da Praia, situada ao longo da antiga costa da Taipa, como um sítio-chave onde narrativas concorrentes da história de Macau entram em foco. Com as Casas-Museu da Taipa, constituídas por casas da era da administração portuguesa, a norte, e o Venetian Macao e outros complexos de casino a sul, a rua pedonal simboliza o confronto permanente entre o passado e futuro de Macau, nomeadamente o seu legado da administração portuguesa e a sua entrada na globalização capitalista sancionada pela RPC. Neste contexto, os residentes de Macau, como utilizadores deste espaço, mostram como as suas práticas espaciais respondem a estas trajectórias históricas em termos simbólicos, recuperando assim um certo grau de identidade. Citando *Isabella* e conversas com os residentes de Macau, traço um quadro da forma como os habitantes percebem a sua cidade, cultura e história.

ESTUDOS DE MACAU

IN LOCO: ISABELLA DE HO-CHEUNG PANG E O MAPEAMENTO AFECTIVO DE MACAU

Em *The Image of the City*, o urbanista Kevin Lynch argumenta que a experiência da cidade tende a ser informada pela construção de mapas mentais. Segundo Lynch, a cidade deve ser ‘imaginada’ num ‘processo bidireccional entre o observador e o ambiente’ em que o observador ‘selecciona, organiza e dá significado ao que vê’.¹⁷ A aquisição de tais mapas mentais — constituídos por caminhos, arestas, bairros, nós e pontos de referência — é, por outras palavras, a actividade cognitiva de um indivíduo em relação ao ambiente construído. Em disputa está a posição do sujeito cognoscente. Fredric Jameson, no seu livro seminal sobre o pós-modernismo, baseia-se em Lynch (bem como em Althusser e Lacan), mas oferece uma teoria diferente a que chama ‘mapeamento cognitivo’.¹⁸ Para Jameson, o mapeamento cognitivo não é necessariamente um processo individual, mas antes o processo de cognição e representação colectiva daquilo a que chama o ‘objecto fundamental — o espaço mundial do capital multinacional’.¹⁹ Desta forma significativa, Jameson afasta-se da teoria de Lynch.

A teoria do mapeamento cognitivo de Jameson está dependente de uma forma utópica de cognição colectiva ou consenso cognitivo. Para Jameson, os mapas mentais de Lynch permanecem na ordem do imaginário, uma vez que são percepções individuais inacessíveis a outros sujeitos: “O modelo de Lynch ainda não corresponde, de facto, ao que se tornará a cartografia (...) [mas aos] (...) diagramas organizados em torno da viagem ainda centrada no sujeito ou existencial do viajante...”²⁰ Ou seja, os mapas mentais de uma pessoa não são acessíveis aos outros. Pelo contrário, sugere Jameson, a cartografia reside na ordem simbólica, uma vez que os mapas estão disponíveis para os processos cognitivos e interpretativos de outras pessoas que não o cartógrafo original. Por isso, observa Jameson, ‘o que até agora foi omitido foi a

dimensão do próprio simbólico lacaniano’.²¹ Por outras palavras, a ordem simbólica — incluindo modos de visualização espacial como a cartografia — é onde são possíveis representações transparentes e explícitas de experiências espaciais. O desejo de encontrar ‘um modo de representação ainda inimaginável (...) no qual possamos de novo compreender a nossa posição como sujeitos individuais e colectivos’ implica um modo utópico de fazer mapas que não se limita a uma única pessoa, mas que é acessível a um colectivo.²² O mapeamento cognitivo de Jameson pressupõe, portanto, um certo nível de cognição colectiva, se não mesmo um consenso cognitivo, pois o sujeito do mapeamento cognitivo é sempre mais do que um.

No entanto, o consenso no processo de universalização do mapeamento cognitivo não é um dado adquirido. A questão perene sobre este empreendimento utópico é inevitável, ‘quem reconhece — e é, portanto, reconhecido?’ Em *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Giuliana Bruno destaca a crítica de Rosalyn Deutsche ao mapeamento cognitivo por colocar o sujeito feminino e o sujeito do feminismo sob apagamento.²³ Na opinião de Deutsche, o mapeamento cognitivo de Jameson implica um ‘ponto de vista fixo e unitário’, ‘uma forma de ordenar, ou mesmo domesticar, o espaço’.²⁴ Dito de outra forma: a posição de sujeito universalizante de Jameson no mapeamento cognitivo arrisca-se a dar prioridade à crítica marxiana em detrimento da autonomia, do bem-estar e da experiência vivida daqueles que têm sido historicamente marginalizados por processos de universalização semelhantes. Embora a articulação de Jameson do mapeamento cognitivo antecipe essa reacção ao enfatizar ‘o nosso posicionamento como sujeitos individuais e colectivos’,²⁵ essa colectividade é presunçosa do ponto de vista de Deutsche. E se simplesmente não virmos as coisas da forma como Jameson as vê?

Uma cena de *Isabella* ilustra como os sujeitos encarnados podem mapear o mesmo espaço de formas



Fig. 2: O Farol da Guia está situado na Colina da Guia, no centro da península de Macau. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E4%B8%9C%E6%9C%9B%E6%B4%8B%E7%81%AF%E5%A1%94_-_Guia_Lighthouse_-_2016.06_-_panoramio.jpg

divergentes com base nas suas respectivas experiências e afectos. No filme, Shing conhece Yan num clube nocturno e convida-a para um encontro romântico. Quando Yan afirma ser filha de Shing de uma relação antiga, este fica chocado, pois não tem conhecimento de ter sido pai de uma criança. Com o passar do tempo, os dois desenvolvem uma relação de pai e filha e, numa das suas viagens de um dia, visitam o Farol da Guia, em Macau, construído no local de uma fortaleza portuguesa construída no século XVII.²⁶ Para Shing, o

farol simboliza um sentimento de imobilidade, por ter estado anteriormente associado às tríades — Macau era famosa pela sua história de crime organizado — Shing é forçado a continuar a trabalhar com elas. Do farol, que costumava ser um dos pontos mais altos da cidade, Shing vê o espaço do qual não pode escapar. Yan, pelo contrário, anseia por conhecer o mundo e quer sair de Macau. O farol é para ela um ponto de observação, precisamente porque lhe permite encontrar uma saída. Yan representa a personagem mais proactiva

ESTUDOS DE MACAU

do filme e, ao levar o pai ao farol, inicia o processo de inversão de papéis que culmina com o plano de se libertarem das tríades. Esta cena demonstra como sujeitos que ocupam o mesmo espaço podem produzir mapeamentos muito diferentes.

O mapeamento afectivo afirma as dimensões incorporadas e emergentes da experiência de um sujeito em relação ao espaço, sem excluir o apelo do colectivo colocado pelo mapeamento cognitivo. Enquanto o mapeamento cognitivo de Jameson pressupõe, exige ou anseia por uma aliança utópica entre indivíduos e colectivos, o mapeamento afectivo torna explícitas as negociações necessárias e muitas vezes difíceis entre sujeitos individuais e colectivos. O trabalho de Bruno fala precisamente desta diferença teórica:

[Tradução do autor] *Em vez de rejeitar ou demonizar [o mapeamento cognitivo], podemos aspirar a envolver-nos (...) numa cartografia para além do cognitivo, aberta a teias de movimentos etno-culturais de uma forma que tenha em conta o movimento da emoção. Pensar na cartografia filmica como um veículo de mapeamento cultural pode ser uma forma de aceder à geografia mutável do espaço íntimo...*²⁷

Bruno articula aquilo a que Jonathan Flatley chama mais tarde ‘mapeamento afectivo’,²⁸ mas no contexto da cartografia filmica, ou filme como mapeamento. Para Bruno, o mapeamento afectivo excede o mapeamento cognitivo ao reconhecer, além disso, o afecto, a diferença e a mobilidade. Os teóricos, de Raymond Williams a Sara Ahmed, há muito que defendem a relevância do afecto para a política colectiva.²⁹ Ao abordar questões como a inclusão do género e a diversidade cultural, o mapeamento afectivo de Bruno delinea o caminho da diferença para a colectividade de forma mais explícita do que o mapeamento cognitivo de Jameson. Na minha opinião, Bruno dá o devido crédito ao processo pelo

qual um corpo de conhecimento historicamente marginalizado emerge como parceiro no esforço cartográfico colectivo. Ao abrir espaço para estados de conhecimento emergentes e situados, defendo que o mapeamento afectivo de Bruno oferece uma articulação concreta daquilo que Jameson teoriza como o ‘modo de representação ainda inimaginável’ no mapeamento cognitivo.³⁰

A reacção do público constitui outra dimensão da cartografia filmica, especialmente no que diz respeito aos locais de filmagem existentes. Embora os dois protagonistas de *Isabella* atribuam significados diferentes ao Farol da Guia enquanto local, os espectadores com conhecimentos da história de Macau podem oferecer abordagens adicionais à cartografia deste local. Como alguém com herança de Hong Kong que visita Macau desde a infância, é inevitável que eu traga a minha própria experiência, afecto e consciência histórica para o mapeamento deste espaço. Por exemplo, um espectador que esteja ciente da história do farol pode detectar um sentido de ironia na escolha deste local de filmagem. O Forte da Guia foi originalmente construído pelos portugueses para se defenderem das ambições imperiais dos holandeses. Em 1999, ano em que se passa *Isabella*, estava previsto que Macau fosse entregue à RPC. Quando Shing e Yan visitam o farol originalmente destinado à defesa — uma fortaleza construída pelos portugueses — os dois sujeitos enfrentam outra força, a RPC. O afecto individual cruza-se com questões históricas e geopolíticas: estarão Shing e Yan a celebrar a transferência administrativa de Macau à pátria chinesa e as oportunidades que lhe estão associadas? Estarão eles a lamentar a perda de um Macau que lhes era familiar, face ao rápido desenvolvimento? Ou será que sentem nostalgia da época sob a administração portuguesa? Quais são as suas atitudes em relação ao domínio da RPC e ao afluxo de turistas e emigrantes da China Continental? Que ligações emocionais e materiais têm a Macau como local? Em 2010, o Gabinete de Ligação do Governo



Fig. 3: Desde a classificação do Farol da Guia da UNESCO, novos edifícios altos, incluindo o Gabinete de Ligação do Governo Central em Macau, bloquearam a vista do farol. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Macau_Colina_da_Guia.jpg

Popular Central na Região Administrativa Especial de Macau, que tem a tarefa de manter a supervisão da RPC na cidade, mudou-se para um edifício que tinha, recentemente, sido construído no lado sul da Colina da Guia. Ironicamente, este edifício, juntamente com outros arranha-céus da zona, obscureceu o Farol da Guia, suscitando queixas dos residentes locais, deputados e grupos de conservação do património, bem como um inquérito da UNESCO.³¹ A implicação é que como resultado o Gabinete de Ligação de Macau

se tornou um novo símbolo de autoridade política. A cena acima referida em *Isabella* não fornece respostas fáceis, mas cristaliza numa única imagem as múltiplas camadas da história de Macau.

A complexidade da história espacial torna-se evidente através da cartografia afectiva e cognitiva. A cartografia fílmica demonstra ainda como múltiplas narrativas emergem de um único local, de uma única imagem da cidade. *Isabella* de Pang recorre à sinédoque visual ao usar o Farol da Guia para significar a Macau

ESTUDOS DE MACAU

sob a administração portuguesa. Ao mesmo tempo, o Farol da Guia como local permite que os sujeitos produzam narrativas divergentes sobre o futuro potencial da região. Desta forma, o cinema ajuda a fazer e a refazer Macau como uma cidade global no imaginário dos espectadores. Como diz Michael Peter Smith: “A cidade global é melhor pensada como uma construção histórica, não como um lugar ou ‘objecto’ que consiste em propriedades essenciais que podem ser prontamente medidas fora do processo de criação de significado”.³² Deste ponto de vista, a cartografia fílmica contribui para o *corpus* de narrativas pertinentes para a história de uma cidade e para a criação de lugares.

A DERIVA ETNOGRÁFICA: INTRODUÇÃO DO TRABALHO DE CAMPO NO URBANISMO CINEMATOGRAFICO

Tradicionalmente, os campos do cinema e da etnografia têm-se cruzado não só através da investigação intercultural, mas também através da cumplicidade histórica do cinema com modos imperialistas e colonialistas de produção de conhecimento. Embora os filmes apresentem aos espectadores diferentes povos, culturas, acontecimentos e lugares, funcionam frequentemente como documentação etnográfica, especialmente de sociedades não ocidentais e comunidades de cor.³³ Como argumenta Rey Chow na sua obra clássica *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, o cinema permite muitas vezes o trabalho de campo etnográfico e reforça o olhar etnográfico nesse processo.³⁴ Mais especificamente, Chow sugere que o acto de ver o cinema, especialmente o do ‘terceiro mundo’, há muito que foi estragado pelo tipo de olhar imperialista e colonialista que é o legado da antropologia e da etnografia. Como tal, a crítica cinematográfica pós-colonial oferece a oportunidade de abordar, desafiar e inverter essas práticas de visionamento. Chow escreve:

[Tradução do autor] *Em vez de argumentar até que ponto o filme é uma ferramenta sofisticada para fins de etnografia, o que estou a dizer é que o filme — especialmente o filme de e sobre uma cultura do “terceiro mundo” — altera a divisão tradicional entre observador e observado, análise e fenómenos, discurso mestre e informador nativo e, por conseguinte, “primeiro mundo” e “terceiro mundo” que constituem a base disciplinar da antropologia e da etnografia.*³⁵

Chow assinala a forma como o filme tem sido tradicionalmente apropriado pelos etnógrafos como uma ferramenta de documentação audiovisual, reforçando assim o olhar etnográfico no cinema. O facto de esta dinâmica ter sido diagnosticada implica que pode ser potencialmente invertida. Através do trabalho de Laura Mulvey sobre o olhar masculino, Chow sugere que a ‘visualidade que outrora definiu o estatuto de “objecto” da cultura etnografada (...) torna-se agora um aspecto predominante da auto-representação dessa cultura’.³⁶ Ou seja, Chow defende a recuperação do olhar etnográfico de modo a que o filme seja um meio de auto-representação para as culturas etnografadas e não um objecto pseudo-empírico a ser estudado pelas culturas hegemónicas. Neste sentido, a visualidade fílmica poderia emergir do seu passado etnográfico e inaugurar um futuro informado pela auto-etnografia, ou auto-representação.

Defendo que o urbanismo cinematográfico também se cruza com a etnografia de formas potencialmente produtivas. Enquanto Chow conclui com o apelo de se ver o cinema a partir de uma orientação epistemológica radicalmente diferente, eu estou interessado na forma como os métodos do trabalho de campo etnográfico podem ser adaptados para inverter a dinâmica de poder implícita no olhar etnográfico. Para além de realçar a cumplicidade do cinema com a hegemonia cultural, proponho a recuperação da práxis do trabalho de

campo — frequentemente associada à antropologia e à etnografia — para a própria análise fílmica. Ou seja, defendo a desestabilização da ligação entre visualidade e representação nos estudos fílmicos, apelando a outras modalidades e métodos de produção de conhecimento. O trabalho de campo, por exemplo, oferece métodos de imersão espacial e social que levam a análise fílmica para além dos elementos audiovisuais. Os estudos fílmicos podem desfazer o olhar etnográfico não só problematizando as dinâmicas de poder da visualidade etnográfica, mas também recuperando ferramentas da etnografia. Os estudos fílmicos podem ir além do audiovisual em direcção ao espacial e ao háptico, abrindo assim novos espaços para o discurso e a análise. Em termos lacanianos, acrescentaria, esta proposta equivale a desviar o discurso simbólico do cinema do imaginário para o real. Em vez de permanecer dentro da ordem simbólica, no sentido do mapeamento cognitivo de Jameson, invoco o mapeamento afectivo de Bruno como um movimento em direcção ao domínio incorporado e emergente do real. Em suma, aponto a imersão espacial e social como um método produtivo nos estudos de cinema.

A questão fundamental é que a crítica cinematográfica se tem apoiado tradicionalmente em análises audiovisuais, narrativas e sócio-históricas. Embora as dimensões espaciais e hápticas tendam a ser pouco estudadas, dada a natureza ontológica do próprio filme, estas dimensões produzem muitos conhecimentos. Na intersecção entre o urbanismo cinematográfico e a etnografia, procuro articular um método de análise fílmica que se envolva com o trabalho de campo. Aquilo que teorizo como a ‘deriva etnográfica’ começa como um método que recolhe informações e experiências através da imersão nos locais existentes do filme. Como exercício autoconscientemente proto-cartográfico, é uma prática baseada naquilo a que Jameson chama a ‘viagem centrada no sujeito ou existencial

do viajante’.³⁷ A *dérive* situacionista, ou deriva, oferece um contexto adicional. A deriva assemelha-se à *flânerie*, ou deambulação urbana, como explica Thomas F. McDonough:

[Tradução do autor] *Tal como Debord a descreve, a *dérive* substitui a figura do voyeur pela do caminhante: “Uma ou mais pessoas empenhadas na *dérive* abandonam, por um período de tempo indefinido, os motivos geralmente admitidos para a acção e o movimento, as suas relações, as suas actividades laborais e de lazer, abandonando-se às atracções do terreno e aos encontros que lhe são próprios.” Ao deixarem-se “atrair pelas solicitações do terreno”, as pessoas em *dérive* escapam às totalizações imaginárias do olhar e optam por uma espécie de cegueira.*³⁸

Ao contrário do cartógrafo que vê e mapeia a cidade, o vagabundo sente-a e vive-a.³⁹ Em termos lacanianos, o vagabundo afasta-se do imaginário em direcção ao real, abandonando a função dominante do olhar no processo. O vagabundo perturba os processos cognitivos tradicionais no mapeamento de um espaço, introduzindo um elemento de ‘acaso calculado’. Como observa Simon Sadler, Debord desenvolveu a teoria do movimento improvisado a partir do entendimento militar de ‘táctica’, que Michel de Certeau define como ‘acção calculada determinada pela ausência de um *locus* apropriado’.⁴⁰ Esta flexibilidade dentro de parâmetros estruturados permite ao vagabundo improvisar e mover-se entre a intenção e o impulso. Em suma, a deriva etnográfica é a recolha intencional, mas estocástica de informações, fontes e experiências que resulta da deslocação num espaço específico ou num local de filmagem. Sendo uma combinação de análise fílmica, cartografia e trabalho de campo, a deriva etnográfica aproveita o poder do acaso e da emergência, bem como as ligações afectivas do viajante a um filme e aos seus locais.

ESTUDOS DE MACAU



Fig. 4: Um vendedor vende castanhas assadas de um carrinho na praça principal da cidade, o Largo do Senado, em 2008. Fotografia do autor.

EM ACÇÃO EM MACAU: A DERIVA ETNOGRÁFICA DO FILME PARA O REAL

[Tradução do autor] *Cada pessoa tem de percorrer esses caminhos por si própria.*⁴¹

À medida que Macau se aproxima do 25.º aniversário da sua transferência para a RPC em 2024, fiquei ansioso por visitar a cidade. Devido à pandemia da COVID-19, os investigadores estrangeiros tiveram, em geral, um acesso limitado a Macau e à RPC. Apesar dessas restrições de viagem, pude participar em várias conferências internacionais co-organizadas por universidades chinesas, incluindo uma sobre estudos de Macau. Os oradores estavam geralmente

divididos em dois grupos: os académicos locais, que apresentavam as suas comunicações presencialmente e os académicos internacionais que se faziam presentes *online*. No entanto, a falta de acesso imediato a Macau levou-me a repensar as minhas viagens de investigação anteriores e a forma como os espaços de Macau têm sido percebidos na última década.

Conheci Macau quando era criança e, desde então, tive o privilégio de regressar inúmeras vezes à cidade. Numa das minhas primeiras viagens a Macau, em meados da década de 1980, lembro-me de comprar castanhas assadas a um vendedor ambulante na praça principal da cidade, o Largo do Senado. As castanhas eram assadas à mão num *wok* gigante de ferro fundido cheio de areia preta, fazendo lembrar a areia da Praia de



Fig. 5: Esta fotografia de 2008 mostra a Cotai Strip e os seus complexos de casinos ainda em construção. Fotografia do autor.

Hac Sá em Coloane. Se a areia preta da Praia de Hac Sá é hoje pouco visível devido à erosão irreversível, o Largo do Senado continua a ser, para mim, a pedra de toque das transformações espaciais de Macau. Nos anos que antecederam a passagem administrativa, a superfície de calhau do largo foi completamente repavimentada por calceteiros portugueses, utilizando materiais europeus transportados para Macau, e os edifícios circundantes foram esventrados e reconstruídos. Numa das minhas viagens de investigação, em 2008, lembro-me de ter perguntado a um transeunte se o vendedor de castanhas ainda lá estava. A mulher de meia-idade respondeu-me em cantonês: “Aquele vendedor já não presta! Desde que o filho assumiu o negócio e começou a usar uma máquina de assar, as castanhas deixaram de saber bem!”. Ofereceu-me indicações para outro vendedor não muito longe da praça, mas eu quis voltar e ver com

os meus próprios olhos. De facto, havia um vendedor de castanhas a trabalhar no mesmo local, como se nada tivesse mudado desde há mais de vinte anos. No entanto, as castanhas eram secas e pulverulentas, em vez de húmidas e mastigáveis. A mulher tinha razão. A minha memória e imaginação de Macau foram confrontadas com a realidade.

Esta anedota pessoal pode parecer irrelevante para o estudo do urbanismo cinematográfico, mas realça precisamente a forma como a deriva etnográfica se opõe às representações meramente visuais e narrativas do espaço. Enquanto o urbanismo cinematográfico eleva devidamente edifícios, locais e ambientes na análise de filmes, a deriva etnográfica contribui com informação adicional sobre as dimensões afectivas e sociais dos locais de filmagem. *Isabella*, de Pang, é um bom exemplo. Numa das minhas viagens etnográficas

ESTUDOS DE MACAU



Fig. 6: Cinco casas da época da administração portuguesa que formam as Casas-Museu da Taipa, situam-se ao longo da Avenida da Praia, na antiga costa da Taipa. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E9%BE%99%E7%8E%AF%E8%91%A1%E9%9F%B5%E4%BD%8F%E5%AE%85%E5%BC%8F%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86_-_Taipa_House_Museum_-_2016.06_-_panoramio.jpg

perto do Cotai, reconheci um local emblemático representado no filme. Numa cena memorável, Yan e Shing vão dar um passeio na Avenida da Praia, ao longo do que costumava ser a costa sul da Taipa. O enquadramento da câmara exclui intencionalmente o ambiente construído de ambos os lados desta avenida. Apenas a estrada empedrada e vistas parciais do aterro são visíveis no plano. Dadas as referências tão obscuras à localização do filme, a descodificação desta cena requer que o espectador tenha um conhecimento substancial dos espaços e da história espacial de Macau.

De facto, a Avenida da Praia é um local chave que cristaliza as trajectórias históricas da cidade. No lado sul, as águas que separam as Ilhas da Taipa e de Coloane foram reduzidas a uma pequena zona húmida, conhecida como Zona de Observação Ecológica de

Terrenos Húmidos da Baía de Nossa Senhora da Esperança. A câmara evita mostrar o Cotai logo a seguir à zona húmida, incluindo edifícios arquitectónicos como o Venetian Macao, uma réplica do marco de Las Vegas. Situado no lado norte, encontram-se as Casas-Museu da Taipa, compostas por cinco residências da era da administração portuguesa. Originalmente, construídas para funcionários governamentais que trabalhavam em Macau, estas casas foram renovadas como espaços museológicos dedicados à era da administração portuguesa de Macau e à herança cultural do povo macaense.⁴² Desta forma, o legado da administração portuguesa e a globalização capitalista sancionada pela RPC encontram-se num confronto permanente em termos espaciais. *Isabella* alude a este confronto metafórico com a alusão espacial mais pequena.

Em vez de tratar a cidade meramente como um pano de fundo ou um conjunto de locais de filmagem, *Isabella* enfatiza a forma como os indivíduos e as comunidades experienciam esses espaços. Ao minimizar as estruturas monumentais de ambos os lados da Avenida da Praia, o filme redirecciona o seu foco para os residentes de Macau que utilizam este caminho pedonal. Yan e Shing — como súbditos da cidade sob administração portuguesa que se tornarão cidadãos chineses após a transferência administrativa de Macau — caminham numa linha ténue, no sentido mais literal, entre o passado e o futuro de Macau. Como tal, Yan e Shing são os *flâneurs*, os vagabundos ou os sujeitos em movimento que dotam os espaços da cidade de humanidade, emoção e significado. O filme presta homenagem ao modo de vida local, mostrando Yan e Shing a comprar fatias de melancia a um vendedor enquanto passeiam na rua.⁴³ As práticas espaciais, embora mais difíceis de documentar através de textos e meios de comunicação, são importantes para compreender o modo de vida de um povo. O gesto de comer fatias de melancia é representado como um momento despreocupado, um triunfo fugaz sobre o peso da história. No final, a cena é interrompida quando os membros da tríade aparecem para perseguir Yan e Shing. Em todo o caso, ao omitir conscientemente os edifícios de ambos os lados da avenida e ao contornar assim a questão da história, o filme cria um espaço efémero para as personagens. Ao fazê-lo, o filme transfere a tarefa de mapear Macau para os próprios espectadores.

Uma conversa que tive com um habitante de Macau durante a minha viagem de investigação em 2008 serve para concluir este ensaio. A caminho da paragem do autocarro, passei por uma loja de recordações que tinha vários livros de cinema em exposição. Curioso para saber se havia livros sobre filmes de Macau, entrei na loja. O empregado da loja era um homem alto e magro, na casa dos trinta anos, com uma *t-shirt* branca. Perguntei-lhe se tinha

livros sobre o cinema de Macau e ele respondeu-me de uma forma muito natural, quase a gritar. “A indústria cinematográfica de Macau é quase inexistente. Que eu saiba, houve dois filmes feitos em Macau. Um deles era de um mafioso”, disse, enquanto explicava como o filme de mafioso tinha sido veementemente criticado pelas autoridades de Macau. Perplexo com a sua resposta, pude confirmar mais tarde que o funcionário estava a fazer um relato embelezado, embora na sua maioria exacto, do filme *Casino* de Billy Tang de 1998.⁴⁴ Tal como confirmado por jornalistas e académicos, o filme foi baseado na vida do chefe da tríade Kuok Koi Wan, também conhecido como ‘Dente Partido’.⁴⁵ Para minha surpresa, o funcionário articulou um sentido da história cultural de Macau que raramente transparecia nas minhas outras conversas com residentes locais.

Isabella era presumivelmente o outro filme, por isso perguntei-lhe se o considerava um filme de Macau. Respondeu-me presunçosamente: “Vieram a Macau para filmar *in loco*, mas não é um filme feito em Macau. É uma grande diferença”. Curioso para saber porque é que ele conhecia o termo *in loco*, respondi-lhe: “Tu estás familiarizado com estas coisas...” Disse que já foi cenógrafo de cinema e mestre carpinteiro. “Antigamente, as produtoras de cinema vinham a Macau contratar-nos para construir os cenários”, acrescentou. “Agora, contratam estudantes de *design* para fazer o trabalho. Ou então, fazem tudo na China Continental. Aqui tudo é feito na China Continental, mas nós desenhamo-lo”. Gesticulou para as réplicas em miniatura de monumentos em exposição. À medida que a conversa avançava por vários tópicos, perguntei-lhe: “Então, o que achas da rapidez com que Macau está a mudar? O Cotai e tudo o resto”. Com um balançar enfático da mão, disse: “O coração das pessoas muda mais depressa”. Pouco tempo depois desta última troca de palavras, saí para a paragem do autocarro. Cheguei ao terminal marítimo pouco antes de o *jetfoil* estar programado para regressar a Hong Kong. Perguntei-me como voltarei a Macau da próxima vez. **RC**

ESTUDOS DE MACAU

NOTAS

- 1 Jorge Luis Borges, *Collected Fictions*, trad. Andrew Hurley (Nova Iorque: Penguin Books, 1999), 325.
- 2 Thomas Kvan e Justyna Karakiewicz, "A Brief History of Reclamation in Macau," *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society* 37 (1998): 137–148.
- 3 Richard Louis Edmonds e Herbert S. Yee, "Macau: From Portuguese Autonomous Territory to Chinese Special Administrative Region," *The China Quarterly* 160 (1999): 802.
- 4 Kerry Liu, "China's Guangdong-Hong Kong-Macao Greater Bay Area: A Primer," *The Copenhagen Journal of Asian Studies* 37, no. 1 (2019): 36–56.
- 5 Enoch Yiu, "Beijing to Boost Casino Hub Macau's Diversification into Financial Services with New Scheme Aimed at Attracting Foreign Investors," *South China Morning Post*, 30 de Dezembro de 2021, <https://www.scmp.com/business/banking-finance/article/3161523/beijing-boost-casino-hub-macaos-diversification-financial>.
- 6 Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, trad. Sheila Faria Glaser (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994), 1.
- 7 Geoffrey C. Gunn, *Imagined Geographies: The Maritime Silk Roads in World History, 100–1800* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2021), 227; Jonathan Porter, *Macau: The Imaginary City: Culture and Society, 1557 to the Present* (Boulder, CO: Westview Press, 1996).
- 8 Christina Miu Bing Cheng, *Macau: A Cultural Janus* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1999); João de Pina-Cabral, *Between China and Europe: Person, Culture, and Emotion in Macao* (Londres: Continuum, 2002).
- 9 Tim Simpson, "Macao, Capital of the 21st Century?," *Environment and Planning D: Society and Space* 26, no. 6 (Dezembro 2008): 1053–1079.
- 10 Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, ed. e trad. Thomas Y. Levin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995); Anthony Vidler, "The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary," *Assemblage* 21 (Agosto 1993): 44–59; Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000); Dietrich Neumann, ed., *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner* (Munique: Prestel-Verlag, 1996); Mark Lamster, ed., *Architecture and Film* (Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2000); Scott MacDonald, *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place* (Berkeley: University of California Press, 2001); Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (Nova Iorque: Verso Books, 2002); Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, ed. Michael W. Jennings, trans. Howard Eiland et al. (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2006).
- 11 *Macao*, realizado por Josef von Sternberg, Mel Ferrer, e Nicholas Ray (RKO Pictures, 1952), 81 min, DVD, 480p; *Skyfall*, realizado por Sam Mendes (Sony Pictures, 2012), 143 min, DVD, 480p; *The Man with the Golden Gun*, realizado por Guy Hamilton (United Artists, 1974), 125 min, DVD, 480p.
- 12 *Isabella* 伊莎貝拉, realizado por Ho-Cheung Pang 彭浩翔 (Media Asia, 2006), 91 min, VCD, 240p.
- 13 *Exiled* 放·逐, realizado por Johnnie To 杜琪峯 (Media Asia, 2006), 110 min, DVD, 480p; *Vengeance* 復仇, realizado por Johnnie To 杜琪峯 (Media Asia, 2009), 108 min, DVD, 480p; *A Última Vez que Vi Macau*, realizado por João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata (Epicentre Films, 2012), 82 min, DVD, 480p; *Passing Rain* 過雲雨, realizado por Ka Keong Chan 陳家強 (Moon Culture e Passing Rain Film Production, 2017), 92 min, <https://vimeo.com/253200303>; *A City Called Macau* 媽閣是座城, realizado por Shaohong Li 李少紅 (Beijing Culture, Beijing Jingxi Culture & Tourism, Beijing Perfect World Co, Bona Entertainment, Bona Film Group e Rosat Entertainment, 2019), 120 min, DVD, 480p.
- 14 Nezar AlSayyad, *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real* (Nova Iorque: Routledge, 2006), 4.
- 15 AlSayyad, *Cinematic Urbanism*, 2.
- 16 Timothy W. Luke, "Gaming Space: Casinopolitan Globalism from Las Vegas to Macau," *Globalizations* 7, no. 3 (Setembro 2010): 395–405; Vincent Ho, "Casino Multiculturalism and the Reinvention of Heritage in Macao," em *Worlding Multiculturalisms: The Politics of Inter-Asian Dwelling*, ed. Daniel P. S. Goh (Nova Iorque: Routledge, 2015), 129–143; Stefan Al, Kah-Wee Lee, e Natalia Echeverri, eds. *Macau and the Casino Complex* (Reno: University of Nevada Press, 2018).
- 17 Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1960), 6.
- 18 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke University Press, 1991), 51–54. Veja-se, também, Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (Nova Iorque: Oxford University Press, 1984), 149–193.
- 19 Jameson, *Postmodernism*, 54.
- 20 Jameson, *Postmodernism*, 51–52.
- 21 Jameson, *Postmodernism*, 54.
- 22 Jameson, *Postmodernism*, 54.
- 23 Bruno, *Atlas of Emotion*, 84–85.
- 24 Bruno, *Atlas of Emotion*, 84.
- 25 Jameson, *Postmodernism*, 54.
- 26 As línguas oficiais de Macau são o chinês escrito e o português, enquanto o cantonês falado é usado predominantemente na vida quotidiana e em funções oficiais. Tal como em Hong Kong, os caracteres chineses tradicionais são utilizados em Macau, mas os nomes chineses tendem a ser romanizados de acordo com o sistema de romanização cantonense do Governo de Macau. Este artigo cita nomes em português e chinês escrito e romaniza os caracteres chineses conforme necessário usando o sistema *pinyin* para acessibilidade.
- 27 Bruno, *Atlas of Emotion*, 269.

- 28 Jonathan Flatley, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008), 77.
- 29 Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), 128–135; Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, 2.ª ed. (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014); Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham, NC: Duke University Press, 2002); Sianne Ngai, *Ugly Feelings* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009); Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham, NC: Duke University Press, 2011); Ann Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling* (Durham, NC: Duke University Press, 2012). Comparar com o “declínio do afecto” em Jameson, *Postmodernism*, 10–16.
- 30 Jameson, *Postmodernism*, 54.
- 31 Thomas Chung, “Valuing Heritage in Macau: On Contexts and Processes of Urban Conservation,” *Journal of Current Chinese Affairs* 38, no. 1 (Março 2009): 129–160; Renato Marques, “The State of Our Heritage 15 Years after UNESCO Listing,” *Macau Daily Times*, 9 de Julho de 2020, <https://macaudailytimes.com.mo/the-state-of-our-heritage-15-years-after-unesco-listing.html>.
- 32 Michael Peter Smith, “The Global Cities Discourse: A Return to the Master Narrative,” em *The Global Cities Reader*, ed. Neil Brenner e Roger Keil (Londres: Routledge, 2006), 378.
- 33 Existe um conjunto substancial de trabalhos sobre a intersecção do cinema e da etnografia. Vejam-se Peter Ian Crawford e David Turton, eds., *Film as Ethnography* (Manchester: Manchester University Press, 1992); Catherine Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (Durham, NC: Duke University Press, 1999); Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology* (Chicago: University of Chicago Press, 2000); Jean Rouch, *Ciné-Ethnography*, ed. e trad. Steven Feld (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003); David MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses* (Princeton: Princeton University Press, 2006); David Redmon, *Video Ethnography: Theory, Methods, and Ethics* (Nova Iorque: Routledge, 2019); Paul Henley, *Beyond Observation: A History of Authorship in Ethnographic Film* (Manchester: Manchester University Press, 2020); Phillip Vannini, ed., *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video* (Nova Iorque: Routledge, 2020).
- 34 Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (Nova Iorque: Columbia University Press, 1995).
- 35 Chow, *Primitive Passions*, 28.
- 36 Chow, *Primitive Passions*, 180.
- 37 Jameson, *Postmodernism*, 52.
- 38 Thomas F. McDonough, “Situationist Space,” *October* 67 (1994): 73.
- 39 Uma crítica importante à prática situacionista da psicogeografia é o facto de ser dominada pelos homens e movida por um certo fetichismo de género. Veja-se Simon Sadler, *The Situationist City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 80. Bruno tenta recuperar a práxis da cartografia a partir de uma perspectiva feminista. Na sua discussão da cartografia fílmica, Bruno fala do objectivo de “recuperar a emoção e (...) o háptico como estratégia feminista de leitura do espaço”. Veja-se Bruno, *Atlas of Emotion*, 16.
- 40 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trad. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), 36–37; Sadler, *The Situationist City*, 81. Veja-se Guy Debord, “Theory of the Dérive,” *Les Lèvres Nues* 9 (Novembro 1956); e Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trad. Donald Nicholson-Smith (Brooklyn: Zone Books, 1994).
- 41 Borges, *Collected Fictions*, 335.
- 42 Fat lam Lam, ed., *Histórias da Arquitectura de Macau* (Macau: Associação da História da Escola Pui Tou de Macau, 2005), 125.
- 43 Como defende Christina Cheng, “todo o ‘modo de vida’ de Macau está codificado em textos que são, na sua essência, agentes de construção e comentário do sentido de realidade da cultura”. Veja-se Cheng, *Macau*, 197. O retrato de Yan e Shing feito por Pang oferece uma representação convincente do modo de vida de Macau para além das abordagens baseadas em textos.
- 44 *Casino 濠江風雲*, realizado por Billy Hin-Shing Tang 鄧衍成 (Mei Ah Entertainment, 1998), 92 min, VCD, 240p.
- 45 Alison Dakota Gee, “Capturing Macau’s Gangland — On Camera,” *New York Times*, 11 de Junho de 1998, <https://www.nytimes.com/1998/06/11/style/IHT-capturing-macaus-gangland-on-camera.html>; Cathryn H. Clayton, *Sovereignty at the Edge: Macau and the Question of Chineseness* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2009), 88–90.

BIBLIOGRAFIA

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. 2.ª edição. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014.
- Al, Stefan, Kah-Wee Lee, e Natalia Echeverri, eds. *Macau and the Casino Complex*. Reno: University of Nevada Press, 2018.
- AlSayyad, Nizar. *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Traduzido por Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Editado por Michael W. Jennings. Traduzido

ESTUDOS DE MACAU

- por Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, e Harry Zohn. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
- Borges, Jorge Luis. *Collected Fictions*. Traduzido por Andrew Hurley. Nova Iorque: Penguin Books, 1999.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nova Iorque: Verso Books, 2002.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Traduzido por Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Cheng, Christina Miu Bing. *Macau: A Cultural Janus*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1999.
- Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1995.
- Chung, Thomas. "Valuing Heritage in Macau: On Contexts and Processes of Urban Conservation." *Journal of Current Chinese Affairs* 38, no. 1 (Março 2009): 129–160.
- Clayton, Cathryn H. *Sovereignty at the Edge: Macau and the Question of Chineseness*. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2009.
- Crawford, Peter Ian, e David Turton, eds. *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- Cvetkovich, Ann. *Depression: A Public Feeling*. Durham, NC: Duke University Press, 2012.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Traduzido por Donald Nicholson-Smith. Brooklyn: Zone Books, 1994.
- Edmonds, Richard Louis, e Herbert S. Yee. "Macau: From Portuguese Autonomous Territory to Chinese Special Administrative Region." *The China Quarterly* 160 (1999): 801–817.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.
- Gee, Alison Dakota. "Capturing Macau's Gangland — On Camera." *New York Times*, 11 de Junho de 1998. <https://www.nytimes.com/1998/06/11/style/IHT-capturing-macaus-gangland-on-camera.html>.
- Gunn, Geoffrey C. *Imagined Geographies: The Maritime Silk Roads in World History, 100–1800*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2021.
- _____, ed. *Wartime Macau: Under the Japanese Shadow*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2016.
- Henley, Paul. *Beyond Observation: A History of Authorship in Ethnographic Film*. Manchester: Manchester University Press, 2020.
- Ho, Vincent. "Casino Multiculturalism and the Reinvention of Heritage in Macao." Em *Worlding Multiculturalisms: The Politics of Inter-Asian Dwelling*, editado por Daniel P. S. Goh, 129–143. Nova Iorque: Routledge, 2015.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- Kracauer, Siegfried. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Editado e traduzido por Thomas Y. Levin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Kvan, Thomas, e Justyna Karakiewicz. "A Brief History of Reclamation in Macau." *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society* 37 (1998): 137–148.
- Lam, Fat Iam, ed. *Histórias da Arquitectura de Macau*. Macau: Associação da História da Escola Pui Tou de Macau, 2005.
- Lamster, Mark, ed. *Architecture and Film*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2000.
- Liu, Kerry. "China's Guangdong-Hong Kong-Macao Greater Bay Area: A Primer." *The Copenhagen Journal of Asian Studies* 37, no. 1 (2019): 36–56.
- Luke, Timothy W. "Gaming Space: Casinopolitan Globalism from Las Vegas to Macau." *Globalizations* 7, no. 3 (Setembro 2010): 395–405.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, MA: MIT Press, 1960.
- MacDonald, Scott. *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- MacDougall, David. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Marques, Renato. "The State of Our Heritage 15 Years after UNESCO Listing." *Macau Daily Times*, 9 de Julho de 2020. <https://macaudailytimes.com.mo/the-state-of-our-heritage-15-years-after-unesco-listing.html>.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- McDonough, Thomas F. "Situationist Space." *October* 67 (1994): 58–77.
- Neumann, Dietrich, ed. *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Munique: Prestel-Verlag, 1996.
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- Pina-Cabral, João de. *Between China and Europe: Person, Culture and Emotion in Macao*. Londres: Continuum, 2002.
- Porter, Jonathan. *Macau: The Imaginary City: Culture and Society, 1557 to the Present*. Boulder, CO: Westview Press, 1996.
- Redmon, David. *Video Ethnography: Theory, Methods, and Ethics*. Nova Iorque: Routledge, 2019.
- Rouch, Jean. *Ciné-Ethnography*. Editado e traduzido por Steven Feld. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Ruby, Jay. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Russell, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- Sadler, Simon. *The Situationist City*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. Nova Iorque: Oxford

- University Press, 1984.
- Simpson, Tim. "Macao, Capital of the 21st Century?" *Environment and Planning D: Society and Space* 26, no. 6 (Dezembro 2008): 1053–1079.
- Smith, Michael Peter. "The Global Cities Discourse: A Return to the Master Narrative?" Em *The Global Cities Reader*, editado por Neil Brenner e Roger Keil, 377–383. Londres: Routledge, 2006.
- Tong, Chris. "Toward a Hong Kong Ecocinema: The Disappearance of 'Nature' in Three Films by Fruit Chan." Em *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge*, editado por Sheldon H. Lu e Jiayan Mi, 171–193. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009.
- Vannini, Phillip, ed. *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. Nova Iorque: Routledge, 2020.
- Vidler, Anthony. "The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary." *Assemblage* 21 (Agosto 1993): 44–59.
- _____. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- "Yishitingqiandi de chao lizi tandang 議事亭前地的炒栗子攤檔 (Banca de Castanha Assada no Largo do Senado)." *Business Intelligence*, acessado em 20 de Dezembro de 2022. <http://www.bizintelligenceonline.com/content/view/112/10>.
- Yiu, Enoch. "Beijing to Boost Casino Hub Macau's Diversification into Financial Services with New Scheme Aimed at Attracting Foreign Investors." *South China Morning Post*, 30 de Dezembro de 2021. <https://www.scmp.com/business/banking-finance/article/3161523/beijing-boost-casino-hub-macaus-diversification-financial>.
- Filmes**
- Chan, Ka Keong 陳家強, realizador. *Passing Rain 過雲雨*. Moon Culture e Passing Rain Film Production, 2017. 92 min. <https://vimeo.com/253200303>.
- Hamilton, Guy, realizador. *The Man with the Golden Gun*. United Artists, 1974. 125 min. DVD, 480p.
- Li, Shaohong 李少紅, realizadora. *A City Called Macau 媽閣是座城*. Beijing Culture, Beijing Jingxi Culture & Tourism, Beijing Perfect World Co, Bona Entertainment, Bona Film Group e Rosat Entertainment, 2019. 120 min. DVD, 480p.
- Mendes, Sam, realizador. *Skyfall*. Sony Pictures, 2012. 143 min. DVD, 480p.
- Pang, Ho-Cheung 彭浩翔, realizador. *Isabella 伊莎貝拉*. Media Asia, 2006. 91 min. VCD, 240p.
- Rodrigues, João Pedro, e João Rui Guerra da Mata, realizadores. *A Última Vez que Vi Macau*. Epicentre Films, 2012. 82 min. DVD, 480p.
- Sternberg, Josef von, Mel Ferrer, e Nicholas Ray, realizadores. *Macao*. RKO Pictures, 1952. 81 min. DVD, 480p.
- Tang, Billy Hin-Shing 鄧衍成, realizador. *Casino 濠江風雲*. Mei Ah Entertainment, 1998. 92 min. VCD, 240p.
- To, Johnnie 杜琪峯, realizador. *Exiled 放·逐*. Media Asia, 2006. 110 min. DVD, 480p.
- _____, realizador. *Vengeance 復仇*. Media Asia, 2009. 108 min. DVD, 480p.

